Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Национальный исследовательский Нижегородский
государственный университет им. Н.И. Лобачевского»

На правах рукописи

Владимирова Татьяна Сергеевна

ОБРАЗ ПЕРЕВОДЧИКА И СЮЖЕТ ПЕРЕВОДА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание
ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, доцент
Юхнова Ирина Сергеевна

Нижний Новгород – 2018

Содержание

Введение 3

Глава 1. Проблема диалога культур в русской литературе и литературоведении: теоретические аспекты 18

1.1. Диалог культур как проблема литературоведения 18

1.2. Литературный герой как репрезентант эпохи 36

1.3. Пишущие герои как предмет осмысления русской литературы 52

Глава 2. Мифопоэтические основы образа переводчика 66

2.1. Миф о Вавилонской башне как мифопоэтический источник образа переводчика и проблема понимания 66

2.2. Миф о пророке Даниле как мифопоэтический источник образа переводчика 77

2.3. Переводчик и толмач как два типа героев-переводчиков 86

Глава 3. Сюжетная линия перевода: перевод как творческий акт 100

Заключение 132

Список литературы 138

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Диалог культур – одна из самых актуальных проблем современного общества. В словарях это понятие определяют следующим образом: «Диалог культур – dialog(ue) of cultures. – По словам российского лингвиста С.Г. Тер-Минасовой (2007), это современный политкорректный вариант «конфликта культур». Равноправное взаимодействие и взаимопонимание представителей разных культур. Это «познание иной культуры через свою, а своей через другую путем культурной интерпретации и адаптации этих культур друг к другу в условиях смыслового несовпадения большей части обеих» (В.В. Миронов, 2005). Главным средством для диалога культур выступает язык»[1]. Как следует из этого определения, успешность любого диалога зависит от того, насколько стороны понимают друг друга, а в межкультурной коммуникации проблема понимания приобретает особую остроту из-за языковых, ментальных различий, преодолеть которые – то есть найти общий язык представителям разных этносов – помогает переводчик. Именно поэтому деятельность переводчика способствует открытости общества, а сам переводчик выступает связующим звеном между людьми разных национальностей.

Русская литература, всегда чутко реагирующая на изменения в социальной, культурной, политической жизни своего народа, не могла не отразить эти тенденции, поэтому в произведениях современных писателей, затрагивающих проблему межкультурного диалога, стал активно разрабатываться образ переводчика.

В работе рассматривается герой-переводчик как репрезентант современной эпохи. Причем писатели понимают занятие переводом не

[1] Жукова И.Н., Лебедько М.Г., Прошина З.Г., Юзефович Н.Г. Словарь терминов межкультурной коммуникации. М. : Флинта : Наука, 2013. С. 99-100.

только в узкопрофессиональном смысле, а в более широком – в их сознании проблема перевода связана с глобальной проблемой понимания. В интерпретации современных авторов занятие переводом рассматривается как сакральное действо, глубинные смыслы которого вскрываются за счет использования библейских контекстов.

Актуальным данное исследование делает также обращение к одной из самых сложных категорий литературоведения – категории «литературный герой». Его взаимоотношение с внутри текстовыми и внешними по отношению к литературному произведению элементами – неисчерпаемая тема для изучения. Образ переводчика дает много материала для осмысления этих взаимоотношений, так как сам род деятельности – существование человека внутри разных языков – определяет специфику структуры произведений, в которых, как правило, появляется много вставных элементов, намечается сюжетная линия, связанная с переводом как творческим актом.

Степень изученности проблемы.

Проблема диалога культур относится к разряду фундаментальных проблем литературоведения. Можно выделить несколько направлений в исследованиях на данную тему: это и изучение взаимовлияния литератур, и изображение инонационального героя, и осмысление темы пограничья в широком смысле, и изображение коммуникативных контактов представителей разных народов, и адаптация человека к другой национально-культурной традиции.

Подробно литературоведческие аспекты проблемы диалога культур будут рассмотрены в отдельной главе. Сейчас же только укажем, что разные подходы к ее изучению были сформированы в трудах М.П. Алексеева[2], В.М. Жирмунского[3], М.М. Бахтина[4], В.С. Библера[5],

---

[2] Алексеев М.П. Пушкин и мировая литература. Л.: Наука, 1987. 616 с.

[3]Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л.: Наука, 1978. 424 с.; Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л.:

Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана[6], А.В. Михайлова[7] и мн. др. В них, в частности, были раскрыты проблема взаимодействия культур и взаимовлияний (М.П. Алексеев, В.М. Жирмунский и др.), диалогические аспекты межкультурной коммуникации (М.М. Бахтин, В.С. Библер), а также обозначена специфика взаимодействия сознания современного человека с культурой других исторических эпох (А.В. Михайлов, Ю.М. Лотман).

Современные исследователи раскрывают не только философские и культурологические аспекты проблемы диалога культур, но и вырабатывают собственно литературоведческие подходы к ее осмыслению. Чаще всего свои наблюдения они делают на основе анализа художественных произведений разных авторов, что позволило обозначить возможные подходы к изучению данной проблематики. Прежде всего, выявлено, как данная проблема заявила о себе в русской литературе. По мнению И.С. Юхновой, в русской литературе особая роль в осмыслении проблемы диалога культур принадлежит М.Ю. Лермонтову, в творчестве которого впервые «взаимодействие разных культур приобретает форму диалога, а не поглощения, уничтожения одного другим или взаимного дистанцирования»[8]. Исследовательница проиллюстрировала на примере

Наука, 1979. 493 с.; Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе. Л.: Наука, 1982. 560 с.

[4]Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.; Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.

[5] Библер В. С. Культура. Диалог культур (Опыт определения) // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 31–42; Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура. М.: Прогресс, 1991. 176 с.

[6]Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб., Изд.: «Искусство – СПБ», 1994. 671 с.; Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3т. Таллинн: «Александра», 1992. Т. 1. С. 110-121.

[7]Михайлов А.В. Обратный перевод: Русская и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей. М.: Языки русской культуры, 2000. 852 с.

[8]Юхнова И.С. Диалог культур в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Мир русского слова. 2014. № 3. С. 61.

очерка «Кавказец», как меняются духовный склад, кругозор человека, большую часть своей жизни проведшего в условиях другой культуры, и доказала, что именно Лермонтов впервые увидел пограничье как зону формирования новый ментальности, а не только жестокого противостояния народов и их культур[9].

Очень интересную интерпретацию романа «Герой нашего времени» в рамках заявленной проблемы осуществила С.И. Ермоленко в своей статье «Зачем Печорин ездил в Персию»[10]. Персия, в ее понимании, становится знаковым указанием, с одной стороны, адресующим читателя к «Путешествию в Арзрум» Пушкина, где появляется далекий от канона образ Востока, с другой стороны – актуализирующим контекст судьбы А.С. Грибоедова. Тем самым «для читателя, помнящего о «Путешествии в Арзрум», ощущающего подтекст, слово-образ «Персия» – не просто страна – цель путешествия Печорина. Это знак беды, «катастрофы» и одновременно знак испытания (именно самого кульминационного его момента), вырастающий до символа с его глубоким философским значением»[11]. Так в подтексте романа обозначалось, что Кавказ воспринимался русским сознанием как экзистенциальное пространство, как место, где осуществляется судьба.

Основные направления литературоведческих исследований диалога культур полно отражают материалы многочисленных конференций, посвященных данной проблематике[12]. Конференции по диалогу культур

---

[9] Юхнова И.С. Очерк «Кавказец» в контексте творчества М.Ю. Лермонтова // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1-1. С. 1127.

[10] Ермоленко С.И. Зачем Печорин ездил в Персию? // Филологический класс. 2007. № 17. С. 41-48.

[11] Ермоленко С.И. Зачем Печорин ездил в Персию? // Филологический класс. 2007. № 17. С. 47.

[12] Укажем издания последних лет: Диалог культур: Поэтика локального текста. Материалы IV Международной научной конференции /под редакцией П.В. Алексеева. В 2 т. Горно-Алтайск: изд-во Горно-Алтайск. ун-та, 2016; Диалог культур: Национальное и инонациональное в литературе. Элиста: Изд-во Калмыц. ун-та, 2014.

проходят в Горно-Алтайском государственном университете, Калмыцком государственном университете, Марийском государственном университете, РУДН и др. На них рассматривается мифопоэтика и семиотика пространства в аспекте диалога культур, семантика отдельных предметов и образов в разных культурах, имагология, локальные тексты, жанры, отражающие межкультурные контакты; значительное количество работ посвящено проблемам перевода и особенностям межкультурной коммуникации и др.

Современные литературоведы, затрагивая проблему межкультурной коммуникации, всё чаще обращаются и к теме перевода, и к образу переводчика. Главная тенденция и в произведениях, и в исследованиях о них – восприятие перевода как творческого акта, а сам переводчик вступает в диалог не только с людьми, которые нуждаются в его лингвистическом посредничестве, но и с переводимым текстом, с которым у него выстраивается особый тип отношений. Перевод в современной интерпретации – это своего рода искусство. Такое понимание деятельности переводчика сформировано К.И. Чуковским, который не только сам занимался переводами, но и разрабатывал теорию перевода. В работе «Высокое искусство» он сформулировал свои принципы и подходы к переложению литературного произведения на другой язык. Как пишет К.И. Чуковский, если в XIX веке текст считался удачно переведенным, когда он читался как хорошее русское произведение, а переводчику достаточно было заимствовать основную мысль переводимого текста и украшать его богатствами родного языка, то уже в начале XX века основной задачей для переводчика является обуздание своих личных

182 с.; Англистика в миниатюрах: диалог культур и времен. СПб.: изд-во СПбГУ, 2017. 272 с. и др.

пристрастий ради создания более правдоподобного образа того писателя, которого он должен представить читателю в переведённом тексте[13].

К.И. Чуковский определяет перевод как творческий процесс, как искусство высшего порядка, а переводчик в его понимании – художник слова, воссоздающий подлинник творчески, а не копирующий его.

Понимание перевода как «святого ремесла» характерно для XX века. Вот как об этом пишет В.Е. Багно, рассказывая о Ю.Д. Левине и ленинградской школе перевода: «Художественный перевод, академический комментарий, библиографическая справка были для них [переводчиков] не работой, а «святым ремеслом», которым можно было гордиться и которое не допускало ни единой фальшивой ноты, ни одной непроверенной цитаты. Если речь шла о переводе, то задача становилась одновременно скромная, но максималистская: переводчик должен умереть в переводимом произведении, но в результате в русской литературе должно появиться оригинальное произведение, наделенное всеми особенностями оригинала»[14]. Именно так решалась проблема аутентичности перевода – в переводимом тексте переводчик если и проявляет свое «я», так только в выборе материала для перевода. И этот процесс сам по себе мучительный и долгий. Об этом свидетельствует, в частности, рассказ Л. Лунгиной о том, как она находила произведения и авторов, которые захватывали ее, которыми ей хотелось поделиться с русскими читателями.

Этот подход определил, что в трудах современных литературоведов процесс перевода понимается гораздо шире, чем работа со словом и языком. Так, например, И.С. Скоропанова определяет цель постмодернистского перевода как установление диалога, предпосылками которого может стать перевод через любые границы: идеологические,

---

[13] Чуковский К.И. Высокое искусство // Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 3. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. С. 251.

[14] Багно В.Е. Ремесло – переводовед // Багно В.Е. «Дар особенный»: художественный перевод в истории русской культуры. М.: НЛО, 2016. С. 283.

психологические, национальные, религиозные, языковые[15]. В работе «Русская постмодернистская литература» исследовательница так формулирует задачи переводчика: во-первых, необходимо быть равноукоренённым в обеих культурах, во-вторых, смотреть на себя со стороны. Обращаясь к творчеству З. Зинника, исследовательница понимает перевод как основное предназначение писателей третьей волны эмиграции, миссия которых заключается в нахождении через сферу культуры общего языка между Россией и Западом.

Ю.Н. Серго в статье «О некоторых аспектах темы перевода в современной русской литературе» также подчёркивает особое место, которое перевод занимает в современной литературе последнего времени. По мнению исследовательницы, в отечественной литературе перевод является не только способом преодоления языковой границы, он становится формой «…художественного и шире – человеческого мышления вообще»[16]. Анализируя романы Мих. Шишкина «Венерин волос», Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» и Д. Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра», Ю.Н. Серго выводит основные формы диалога, с помощью которого осуществляется межкультурная коммуникация: вопросно-ответная форма интервью, обмен письмами, прямой диалог между героями; особо отмечает смешение в повествовании разных субъектных форм, что позволяет обозначить позицию «отстраненности»[17]. Главными задачами переводчика, по ее мнению, являются объективная передача информации и «отстранённый» взгляд на самого себя. Исследовательница делает такое наблюдение: «Прием переводческого «отстранения» реализуется в текстах современных авторов

---

[15] Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2007. С. 446-447.

[16] Серго Ю.Н. О некоторых аспектах темы перевода в современной русской литературе // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2008. Вып. 1. С. 80.

[17] Серго Ю.Н. О некоторых аспектах темы перевода в современной русской литературе. С. 75.

на субъектном уровне, в слове повествователя, рассказчика»[18]. У Мих. Шишкина такая отстранённость переводчика проявляется в повествовании, в котором смешиваются субъектные формы: сначала оно идёт от первого лица, а затем переводчик говорит о себе уже в третьем лице. В романе Л. Улицкой «отстранённость» выражается в речи героя переводчика, когда Даниэль Штайн рассказывает свою биографию школьникам. Рассказчица Д. Рубиной тоже смотрит на себя со стороны, причисляя себя к различным культурам. Подробно анализируя роман Д. Рубиной в статье «Постмодернистский диалог культур: Образ Испании в романе Д. Рубиной “Последний кабан из лесов Понтеведра”», Ю.Н. Серго отмечает, что для героини-переводчицы любое культурное пространство оказывается замкнутым, непроницаемым, а единственный способ понять культуру другого народа – это обратиться к языку искусства. Но не только обращение к мировой литературе, живописи, музыке позволяет героине создать образ Испании без знания испанского языка. По мнению Ю.Н. Серго, умение рассказчицы воспринимать звуковую оболочку слова отдельно от его лексического значения, интуитивно угадывать содержание слова по его звучанию играет огромную роль в постижении испанского языка, культуры, народа.

Таким образом, в литературоведении наметились две тенденции в изучении проблемы межкультурной коммуникации и образа переводчика. Во-первых, рассматриваются авторские интерпретации проблемы диалога культур. Основными вопросами, в отношении которых выявляется различие позиций, являются следующие: возможно ли полное понимание между представителями разных стран и культур; что такое диалог культур – взаимообогащающее влияние или поглощение, ассимиляция одного народа другим; как ощущает себя человек в условиях чужой культуры, «без языка», что приобретает и что теряет в процессе вживания в другую

[18]Серго Ю.Н. О некоторых аспектах темы перевода в современной русской литературе. С. 74

национальную традицию. Во-вторых, рассматриваются особенности структуры произведений, в которых возникает сюжетная линия перевода, воссоздающая творческий процесс поиска слов и форм, наиболее адекватно выражающих смысл исходного текста, а также тип повествования, характер субъектно-объектных отношений, категорию «точка зрения» в литературе о переводчиках.

Научная новизна работы заключается в осуществлении системного анализа образа переводчика: выявлены составляющие образа, обозначена система мотивов, возникающих в произведениях о переводчиках; показано, как введение образа переводчика определяет проблематику произведения; охарактеризованы мифопоэтические основы образа переводчика; процесс перевода рассмотрен как самостоятельная сюжетная линия в произведениях о переводчиках. В диссертации показано функционирование образа переводчика в современной литературе, объяснены причины его популярности у авторов.

Цель исследования – охарактеризовать образ переводчика в современной литературе как репрезентант современной эпохи; рассмотреть художественное воплощение проблемы диалога культур в отечественной прозе.

Для реализации намеченной цели были поставлены следующие **задачи:**

1. Охарактеризовать специфику образа переводчика.
2. Определить его мифологические источники.
3. Объяснить, чем вызвано разграничение понятий «переводчик» и «толмач» в произведениях современных авторов, обозначить их семантику.
4. Показать, как в произведениях о переводчиках решается проблема «непонимания».
5. Рассмотреть художественные функции процесса перевода как самостоятельной сюжетной линии в произведениях о переводчиках.

Теоретическая значимость работы заключается в уточнении содержания литературоведческих понятий «диалог культур», «литературный герой», выявлении мифопоэтических источников образа переводчика, описании двух типов образа переводчика («толмач» и «переводчик»), что позволило наметить возможные основания для создания типологии образа переводчика. Также в диссертации процесс перевода рассмотрен как самостоятельная сюжетная линия, показано, как его включение определяет композиционные особенности произведения.

Практическая значимость работы заключается в разработке системного подхода к изучению темы перевода и образа переводчика в современной литературе. Результаты, полученные в ходе исследования, могут послужить основой для дальнейшего изучения проблемы диалога культур. Материалы диссертации могут быть использованы в вузовском преподавании (при подготовке курсов «История русской литературы», «Теория литературы», «Введение в литературоведение», спецкурсов по современной отечественной литературе, межкультурной коммуникации), при изучении литературы в школе, а также при издании и комментировании произведений современных авторов.

Объектом данного исследования являются произведения русской литературы второй половины XX – начала XXI века, одним из персонажей которых становится переводчик: романы Мих. Шишкина «Венерин волос», Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик», М. Гиголашвили «Толмач», И. Ефимова «Новгородский толмач», Е. Чижова «Перевод с подстрочника», Д. Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра», А. Битова «Преподаватель симметрии» и др.

Предметом исследования является образ переводчика в произведениях современных авторов, его мифопоэтическая основа, а также структура сюжета произведений о переводчиках.

Методологическую базу исследования составили труды исследователей, заложивших основы современного понимания диалога

культур (М.М. Бахтина, В.С. Библера, В.М. Жирмунского, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, А.В. Михайлова, Э.Ф. Шафранской и др.), теории литературного героя (Л.Я. Гинзбург, В.А. Грехнёва, В.Е. Хализева, Э.Я. Фесенко и др.), теории сюжета (А.Б. Есина, Е.С. Добина, Л.С. Левина, Л.М. Цилевич, И.В. Силантьева). Также в работе учтены переводоведческие исследования (В.Е. Багно, Ю.Д. Левина, К.И. Чуковского и др.) и работы об образе переводчика в литературе (М.В. Безрукавой, Ю.Н. Серго, И.С. Юхновой и др.).

В работе реализуется комплексный подход, сочетающий культурно-исторический, сравнительно-сопоставительный, типологический, герменевтический, рецептивный, биографический методы исследования.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Значительное место в современной отечественной литературе занимают тема перевода и образ переводчика, что позволяет судить об особом статусе переводчика как героя, репрезентирующего современную эпоху. При этом сущность перевода современные авторы понимают многопланово: это и преодоление языкового барьера, и разрушение идеологических, психологических, религиозных границ, и способ самопознания личности.

2. Мифологическими источниками образа переводчика являются два библейских мифа – о вавилонской башне и пророке Даниеле. Они определили две модели сюжета о переводчике. Отсылка к притче о вавилонской башне актуализирует проблему разноязычия. В узком смысле разноязычие – это непонимание на уровне языка, оно возникает между людьми разных национальностей. В этом случае переводчик выполняет свою профессиональную функцию – помогает преодолеть языковой барьер. В широком смысле разноязычие – это различие политических, религиозных, мировоззренческих убеждений, которые разделяют нацию, народ. Тогда для переводчика важным становится не владение иностранными языками, а умение читать между строк, заглядывать в

человеческие души, переводить внутренние ощущения и переживания на язык понятий. Отсылка к легенде о пророке Данииле обозначает другой вариант сюжета о переводчике: он помогает разгадать тайные послания природы, космоса, объясняет скрытый смысл явлений, происходящих процессов не только с помощью языка, но и с помощью интуиции, фантазии; здесь важны внутренние человеческие качества переводчика.

3. В литературе о переводчиках особое значение имеет проблема «непонимания». Она раскрывается, с одной стороны, как невозможность построения межкультурного диалога; с другой – как невозможность преодоления разногласий в любых сферах человеческой жизни. Отечественные писатели предлагают несколько вариантов разрешения проблемы «непонимания»: от абсолютной невозможности понимания между людьми и народами (у Мих. Шишкина) до полного приятия иного сознания и растворения в чужой культуре (у И. Ефимова).

4. Для обозначения деятельности, связанной с переводом, современные авторы используют два слова: переводчик и толмач. Слово «переводчик» чаще всего служит для обозначения профессии. Задача переводчика – установление коммуникации, он посредник, который позволяет преодолеть реальное разноязычие между людьми, а потому особо акцентируются его лингвистические знания и профессионализм. Слово «толмач» чаще используют по отношению к чувствующей, рефлексирующей личности, для которой владение иностранными языками становится не целью, не основным условием в достижении взаимопонимания. Переводчик и толмач – это два варианта коммуникации с другим человеком и с окружающим миром. По-разному интерпретируя роль переводчика, писатели создают своего уникального героя, что позволяет судить об этом образе как об одном из самых продуктивных в литературе XXI века.

5. В произведениях, героем которых является переводчик, возникает многоуровневое повествование. К первому плану повествования относится

непосредственно сюжет произведения: герой существует и действует в определённой реальности (в Швейцарии, в Германии, в Израиле, в Коштырбастане, в Новгороде и т.д.). Второй нарратив связан с самим актом коммуникации, с процессом перевода. Так, например, в романах Е. Чижова «Перевод с подстрочника» и И. Ефимова «Новгородский толмач» герои с разными целями попадают в чужую страну и пытаются понять культуру, менталитет и образ жизни человека другой национальности. Они оказываются в похожих жизненных обстоятельствах, однако линии повествования, затрагивающие непосредственно процесс перевода, выстраиваются принципиально иным способом. Если для Е. Чижова перевод – это выражение ментальности человека другой культуры, то в романе И. Ефимова перевод становится единственной возможностью понять и выразить самого себя, свои самые сокровенные мысли.

6. Указание на переводную природу текста становится приемом создания мистификации, вовлечения читателя в литературную игру. В романе «Преподаватель симметрии» А. Битов отводит повествователю роль непрофессионального переводчика. Отражаясь в придуманных героях, отсылая читателя к произведениям русской литературы, А. Битов обнажает свою литературную игру, свой творческий замысел, в основе которого лежит перевод, понимаемый не только как переложение произведения с одного языка на другой, но и как единственный способ понимания другого человека и самого себя.

7. Особенностью художественной формы произведений о переводчиках является включение в повествование писем, интервью, дневников, документов, литературных произведений, которые переводит герой. Роль «чужих» текстов в романе огромна: они намечают новый поворот сюжета в произведении, соотносят различные точки зрения, помогают сверить личный опыт с системой общечеловеческих ценностей. Вставные конструкции в структуре художественного произведения

помогают обозначить проблему многообразия жизни, которая выражается в пересечении судеб, столкновении различных мировоззрений, и, безусловно, многообразии культур на земле. Также с их помощью создается иллюзия документальности повествования.

Структура работы определяется целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и списка литературы, включающего 217 наименований.

Первая глава **«Проблема диалога культур в русской литературе и литературоведении: теоретические аспекты»** состоит из трех параграфов: в первом параграфе рассматривается проблема диалога культур в отечественном литературоведении. В центре второго параграфа - проблема литературного героя, в том числе как репрезентанта литературной эпохи. Особый акцент сделан на анализе образов врача и учёного в русской литературе. В третьем параграфе рассматривается, как в русской литературе был представлен герой, профессионально взаимодействующий со Словом: мелкий чиновник-переписчик, профессиональный писатель. Также в нем показана предыстория образа переводчика.

Вторая глава **«Мифопоэтические основы образа переводчика»** состоит из трёх параграфов. В ней определяются основные мифологические источники образа переводчика, показывается, как писатели интерпретируют проблему «непонимания», выявляется, какие смыслы закрепляются за словами «переводчик» и «толмач», объясняется, почему появилось такое разграничение.

В третьей главе **«Сюжетная линия перевода: перевод как творческий акт»** рассматривается, как в художественном тексте отражается процесс перевода как творческий акт, выстраивающийся в самостоятельный сюжет; обозначены основные структурные элементы этого сюжета.

Апробация исследования была проведена на научных конференциях регионального, всероссийского и международного уровня:

- XX Нижегородская сессия молодых ученых «Гармонизация межнациональных отношений в условиях глобального общества: Гуманитарные науки» (Княгинино: НГИЭУ, октябрь 2015 г.);

- XI Всероссийская научная конференция с международным участием «Жизнь провинции: история и современность. Национальный образ мира в литературе и публицистике: провинциальный контекст» (Нижний Новгород, март 2015 г.);

- VII Всероссийский молодёжный научно-практический семинар с международным участием «Литература и проблема интеграции искусств» (Нижний Новгород, март 2015 г.);

- XXIV Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2017 г.);

- Международная научная конференция XXXX Добролюбовские чтения «Национальное: характер, идея, культура и самоидентификация личности в историческом развитии» (Нижний Новгород, 2016 г.);

- Международная конференция «Грехнёвские чтения – XI: Литературное произведение в системе контекстов» (Нижний Новгород, апрель 2016 г.);

- Международная конференция «Грехнёвские чтения – XII: Литературное произведение в системе контекстов» (Нижний Новгород, ноябрь 2018 г.).

ГЛАВА 1.
ПРОБЛЕМА ДИАЛОГА КУЛЬТУР В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

1.1. Диалог культур как проблема литературоведения

Философ XVII века И.Г. Гердер представлял историческое развитие культуры как процесс с множеством вариантов, в каждой точке которого «…человечество как бы веерообразно расходится в разных направлениях в соответствии с желаниями и объективными возможностями…»[19]. Богатство культуры, по мнению Гердера, заключено в сосуществовании множества вариантов, их взаимосвязи и дополнении. Общее между культурами различных народов – не однотипность исторического развития, не одинаковые черты культурного наследия, а прежде всего – то целое, в которое объединены эти различные варианты, равнозначные и самоценные.

Мир всегда был и останется многоликим, несмотря на социальные, информационные, научно-технические революции, значительно унифицировавшие его. Зачастую многообразие народов на земле, их мировоззрение, непохожее друг на друга, порождают межнациональные конфликты. Выход из сложных конфликтных ситуаций можно найти только путём диалога между различными нациями и народами. Диалог, понимаемый не только как преодоление языкового барьера и достижение договорённости по тому или иному вопросу, а как мирное сосуществование, цивилизованное разрешение межрегиональных и межнациональных конфликтов, понимание иного образа мыслей, жизненного уклада и, конечно, культуры. Именно культура формирует

[19]Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977. С. 56.

духовную жизнь любого народа, его представление о добре и зле, его вероисповедание, его традиции и привычки.

Иногда человек, часто меняющий место жительства, затрудняется ответить на вопросы, где его родина, к какой культуре он себя относит. Такая неопределённая позиция в отношении своей отнесённости к той или иной национальности позволяет предполагать, что все люди, населяющие землю, одинаковые, что под каждым проявлением культуры одна и та же духовная основа и у всего одна и та же суть. Доказательством тому служит тот факт, что человек приспосабливается к иным условиям, адаптируется в чужой стране, в совершенстве овладевает иностранным языком. Означает ли это, что существует некая общая духовная ценность, единая для всех наций и народов, что главное для человека – жить по общепризнанным нравственным законам и в гармонии с самим собой? На этот вопрос пытаются ответить мыслители и философы в XXI веке. Однако все они сходятся в одном: несмотря на то, что существует общая высшая ценность, беречь и хранить национальную культуру необходимо, фиксируя её формы, проявляющиеся в языке, произведениях искусства, в фольклоре, в жизненном укладе. Перенимая культурный опыт, человек может понимать культурный код своего народа, не нуждаясь в разъяснениях. К примеру, называя своего соотечественника Обломовым, нам не нужно объяснять, что мы подчёркиваем его лень. Кроме того, относить себя к тому или иному народу, чувствовать свою принадлежность к той или иной нации, ощущать себя частью целого, быть встроенным в систему чрезвычайно важно для любого человека. В связи с вышесказанным, можно сделать вывод: в современном мире в период нестабильности и бездуховности, с одной стороны, необходимо хранить культурное наследие своего народа, с другой стороны, не считать его ценности абсолютными, принимать и уважать мнение, традиции, привычки другого народа.

В сознании современного человека различные по времени культуры не должны восприниматься как отдельные ступени развития мировой

культуры, так же как и различные национальные, этнические культуры не могут быть поняты как отдельные, замкнутые, саморазвивающиеся системы. Для современного человека стало очевидным, что расположение различных культур по иерархической лестнице и противопоставление одной культуры другой просто невозможно. Несмотря на различные подходы к проблеме диалога культур, многие исследователи сходятся во мнении, что различные этнические и национальные культуры не только совместимы и могут сосуществовать, но и способны взаимообогащать друг друга.

В истории развития человечества диалог культур – необходимое, неизбежное явление, так как обособленное развитие культуры невозможно. По мнению Д.С. Лихачёва, диалог – важнейшая форма взаимодействия, ведь именно «общаясь, люди создают друг друга»[20]. Поэтому в последнее время проблема диалога культур заметно актуализировалась и стала предметом исследования многих гуманитарных дисциплин, в том числе литературы и литературоведения.

Проблема диалога культур в русской литературе была обозначена ещё в XIX веке и раскрывалась в двух аспектах: во-первых, как творческое взаимодействие с иной культурной традицией (так, например, в творчестве В.А. Жуковского особое место занимал диалог с «немецким миром»[21], в творчестве Пушкина «роль французской культуры….несоизмерима с ролью какой бы то ни было другой иностранной культуры»[22]), во-вторых, как появление в литературе новых сюжетов, отразивших разные формы восприятия инонациональной традиции и взаимодействия с ней. Так, например, в произведениях XVIII – начала XIX вв. появлялась линия,

---

[20]Лихачев Д.С. Заветное. М.: Издательский, образовательный и культурный центр «Детство. Отрочество. Юность», 2006. С. 267.

[21]Никонова Н.Е. В.А. Жуковский и немецкий мир. Автореферат диссертации … докт. филол. наук. Томск, 2013. С. 5.

[22]Томашевский Б.В.Пушкин и французская литература. Литературное наследство. Москва. 1937. С.1.

связанная с борьбой с галломанией; в начале XIX века сформировался кавказский сюжет. Стремясь познать культуру другого народа и понять представителя другой национальности, писатели того времени искали подходящие способы изображения иного сознания, менталитета, культурной модели восприятия действительности. Этот поиск обусловил возникновение таких литературных жанров, как путевые записки и паломничества по святым местам.

В путевых записках человек показан в процессе восприятия чужой культуры («Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, «Путешествие в Арзрум» А.С. Пушкина и др.). В произведениях, относящихся к этому жанру, герой попадает в иное культурное пространство, в чужую страну с её историей, литературой, жизненным укладом, традициями и ценностями. Знакомясь с чужой культурой со стороны, путешественник словно расширяет территориальные границы и кругозор своих соотечественников, делясь с ними впечатлениями и наблюдениями.

Иначе проблема диалога культур раскрывается в жанре паломничества по святым местам. Перед героем паломником стоит принципиально иная задача, в отличие от путешественника. Цель его посещения чужой страны не связана с изучением культуры, он попадает в знакомую, родную для него духовную среду. Оказавшись в сакральном, святом месте, герой познаёт самого себя, становится ближе к богу: «…то, что человек впитал через чтение Библии, получает у него зрительное воплощение, а в итоге укрепляет веру христианина»[23].

В путевых записках герой сравнивает, изучает чужую для него страну, ее историю, его интересуют не только точки соприкосновения, сходства, но и отличия в своей и чужой культуре. Паломник, напротив, прежде всего находит то общее, что может объединять разные народы и

[23]Юхнова И.С. Диалог культур в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Мир русского слова. 2014. № 3. С. 61.

культуры. В паломничествах по святым местам единым духовной основой для всего человечества оказывается вера, религия.

Таким образом, интерпретация и развитие темы межкультурной коммуникации двигалось по двум направлениям: во-первых, как постижение аксиологии, традиций, языка инонациональной культурной среды, когда чужое постигается как отличное от меня; во-вторых, как поиск общего, единого для человека любой национальности, живущего на земле.

Одним из самых первых направлений литературоведения, занявшегося сопоставительным анализом различных литератур, стала сравнительно-историческая школа. Сравнительно-исторический метод возник в результате противостояния двух принципиально различных подходов к вопросу о происхождении искусства, а в частности литературы: миграционной теории и теории самозарождения сюжетов. Обе теории уходили корнями в мифологическую школу, основанную на изучении фольклора. Сторонники миграционной теории Т. Бенфея (теория заимствования, теория влияния или теория бродячих сюжетов) придерживались мнения о том, что сходство различных произведений заключается не в существовании одного общего, доисторического предка, а в заимствовании одного народа у другого, в переходе их из века в век. Фольклорных и литературных сюжетов существует ограниченное количество, но они заимствуются различными культурами и эпохами.

Примерно в это же время в Англии появляется эволюционная (антропологическая) теория Э.Б. Тайлора о самозарождении сюжетов, согласно которой любая культура проходит единые для всех, последовательные стадии развития – от самой низшей к самой высшей. Представители сравнительной этнографии, (Э. Тайлор, Дж. Дж. Фрэзер и др.) изучая быт конкретных первобытных народов, выдвинули идею о том, что в похожих бытовых условиях различных народов возникают похожие психические реакции, что, в свою очередь, порождало повторение многих

мифов, легенд, преданий, сказок, песен и т.д. Учение о типологических схождениях было основано на двух базисных, фундаментальных законах: во-первых, законе всеобщего сходства человека и природы; во-вторых, законе общего сходства обстоятельств в жизни человека. С помощью этих основных положений антропологи объясняли единообразие культур на сходных этапах развития.

Сравнительно-историческая школа, основоположником которой в России стал академик Александр Николаевич Веселовский, как система принципов, приёмов изучения и анализа межлитературных процессов сложилась в литературоведении в конце XIX века[24]. Как мы уже отмечали выше, предпосылкой возникновения сравнительно-исторического метода стало единство социально-исторического развития человечества. Поскольку в результате похожих общественных взаимоотношений у разных народов в развитии литературы можно наблюдать историко-типологические аналогии в одну и ту же историческую эпоху, то предметом данного метода могут быть как отдельные литературные произведения, так и литературные жанры, стили, направления, а также творчество конкретных писателей. Например, в эпоху средневековья подобным сходством в литературе разных народов является народный героический эпос; в период господства феодализма – лирика провансальских трубадуров, немецких миннезингеров, ранняя классическая арабская любовная поэзия, стихотворный рыцарский роман на западе и «романический эпос» в восточных литературах. В различных национальных литературах буржуазного общества прослеживается одна и та же последовательность развития: ренессанс, барокко, классицизм, сентиментализм, романтизм, критический реализм и натурализм, символизм, модернизм, постмодернизм. Однако сходные пути развития разных литератур не исключают возможного международного

[24] Сухих С.И. Историческая поэтика А.Н. Веселовского. Из лекций по истории русского литературоведения. Нижний Новгород: КиТиздат, 2001. 120 с.

взаимовлияния. По мнению А.Н. Веселовского, для того чтобы установился контакт и влияние состоялось, обязательно должна возникнуть внутренняя потребность в таком влиянии. Исследователь выдвигает идею о «встречных течениях» в заимствующей литературе. То есть в заимствующей литературе возникает потребность инородного элемента, заимствования. Именно поэтому любое влияние не может быть слепым подражанием, абсолютным копированием, оно всегда связано с трансформацией заимствованного элемента, с его творческой переработкой, с учётом национальной традицией и индивидуальными особенностями творческой манеры писателя: «Мы часто и много жили заимствованиями. Разумеется, заимствования переживались сызнова; внося новый материал в нравственную и умственную жизнь народа, они сами изменялись под совокупным влиянием той и другой. Итальянский Pelicano становится Полканом русских сказок. Трудно решить в этом столкновении своего с чужим, внесенным, какое влияние перевешивало другое: свое или чужое. Мы думаем, что первое. Влияние чужого элемента всегда обусловливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать»[25].

Стоит заметить, что международные литературные влияния не ограничиваются исключительно современной литературой. Наследие прошлых эпох так же оказывает воздействие на современную литературу созвучными, похожими элементами.

Ранние исследования по сравнительному литературоведению систематизировал и обобщил В.М. Жирмунский. В своей докторской диссертации «Пушкин и Байрон» ученый высказывает мысль о том, что влияние литературы других культур не способно изменить содержательную сторону произведения: «Самая возможность влияния со стороны обусловлена имманентной закономерностью развития данного

[25] Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика. СПб.: Университетская книга, 2011. С. 41.

общества и данной литературы как общественной идеологии, порожденной определенной исторической действительностью»[26]. По мнению В.М. Жирмунского, влияние – это заимствование стилей, жанров, сюжетов, мотивов. Иными словами, литературы различных культур могут оказывать влияние исключительно на формальную, внешнюю сторону произведения. В работах В.М. Жирмунского и Н.И. Конрада проблема сравнительного литературоведения получила чёткую, структурированную концепцию, было проведено различие между генетическими и типологическими сходствами как между отдельными элементами, так и между текстами. Именно на основе идеи стадиального единства, положенной в основу трудов В.М. Жирмунского, реализован замысел «всемирной литературы», восходящий к Гёте. Согласно ему, всё самое лучшее в наследии национальных литератур должно войти в фонд всемирной литературы. Кроме того, в стадиальном единстве В.М. Жирмунский видит возможность типологических сопоставлений, которые позволили бы различить культурно-исторические заимствования и влияния. По В.М. Жирмунскому, все этапы всеобщего культурного развития являют даже в самых отдалённых культурах сходные типологические элементы, «…однако при конкретном сравнительном анализе исторически сходных явлений в литературах различных народов вопрос о стадиально-типологических аналогиях литературного процесса неизбежно перекрещивается с не менее существенным вопросом о международных литературных взаимодействиях. Невозможность полностью выключить это последнее вполне очевидна. История человеческого общества фактически не знает примеров абсолютно изолированного культурного (а следовательно, и литературного) развития, без непосредственного или более отдаленного взаимодействия и

[26] Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. С. 21.

взаимного влияния между отдельными участками»[27]. Именно стадиальное единство вместе с неравномерностью, противоречием и отставанием, являющимися отличительными чертами развития классового общества в условиях «неравномерностей единого социально-исторического процесса»[28], – предпосылка межкультурных взаимодействий. Таким образом, в своих исследованиях В.М. Жирмунский опирался на два положения: во-первых, на суждение К. Маркса о том, что «более развитая показывает менее развитой стране лишь картину ее собственного будущего»[29], во-вторых, на идею А.Н. Веселовского о «встречных течениях». Для В.М. Жирмунского такое влияние на любую область культуры является толчком, фактором, который ускоряет её внутреннее развитие.

Исследования В.М. Жирмунского не только в своё время послужили основой для дальнейшей разработки проблемы межкультурной коммуникации в литературоведении, но и сохраняют свою ценность до сих пор.

Большой вклад в изучение диалога культур внес М.М. Бахтин. В 20-е годы минувшего века он предложил рассматривать межкультурное влияние как диалог. Исследователь считал, что диалогические отношения пронизывают все сферы человеческой жизни: «Где начинается сознание, там... начинается и диалог»[30]. Причём понятие «диалог» исследователь не сводит к спору или полемике. Любое речевое высказывание подразумевает ответ или вопрос оппонента, а значит, носит диалогический характер. Не только фраза, реплика, но и слово «входит в диалогическую ткань человеческой жизни, мировой симпозиум»[31], позволяя «любое

---

[27] Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. С. 20.

[28] Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. С. 20.

[29] Маркс К.Г. Капитал. М.: Директ-Медиа, 2014. С. 12.

[30] Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев: «Next», 1994. С. 248.

[31] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 307.

социокультурное явление рассматривать как диалог образов культуры и ее моделей, как равноправное общение разных художественных миров и сознаний, воплощенных в текстах»[32]. Отношения между участниками диалога могут носить разный характер: от благоговения перед «чужим словом» до враждебного восприятия. Но, несмотря на характер точек зрения оппонентов, они всегда ожидают реакции на свои высказывания.

По мнению М.М. Бахтина, культура является формой общения, которая носит диалогический характер уже фактом своего существования. М.М. Бахтин подчёркивает уникальность, неповторимость каждого отдельного человека, его личностных позиций, «их обусловленность конкретным социокультурным контекстом»[33]. Однако для исследователя не существует ни внутреннего пространства культуры, ни её границ: она «есть там, где есть две (как минимум) культуры, и… самосознание культуры есть форма её бытия на грани с иной культурой»[34]. То есть культура может существовать только в соприкосновении, в диалоге с другими культурами: «Чужая культура, – пишет он, – только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже. Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур»[35].

Определяя позицию познающего, изучающего чужую культуру, М.М. Бахтин вводит понятие вненаходимости: ни полное переселение в пространство иной культуры, ни вживание в неё, ни отказ от ценностей

---

[32] Рудикова Н. А. Образы Парижа в русской и французской литературах конца XVIII – середины XIX вв.: диалог культур: автореф. диссертации … канд. филол. наук. Томск, 2011. С. 6.

[33]Богуславская С.М. Диалог в трудах М.М. Бахтина // Вестник ОГУ. № 7 (126) / июль 2011. С. 17.

[34]Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура. М.: Прогресс, 1991. С. 85.

[35] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 334.

своей культуры, а именно «вненаходимости – во времени, в пространстве, в культуре – по отношению к тому, что он хочет творчески понять»[36].

По мнению М.М. Бахтина, диалог культур – это столкновение разных, равноценных смыслов. Причём каждое действие в диалоге должно быть осознанным, ответственным поступком, а позиция участников диалога определяется постоянным любопытством, интересом к своему собеседнику. Познающий субъект задаёт вопросы, возникающие в условиях одной культурной традиции, и ищет ответы в чужой культуре. Только диалог, построенный на понимании чужого мнения с учётом своего, будет рождать новые смыслы, дифференцировать различные культуры и подчёркивать их уникальность.

Исследователь считал, что единство культуры и возможность дальнейшего развития заключается в её открытости, незавершённости.

Культура одной эпохи не исчезает бесследно, не уходит безвозвратно вместе с той эпохой, в которой она существовала. Глубинные смыслы и культурные богатства раскрываются порой спустя века и тысячелетия. В качестве примера М.М. Бахтин приводит древних греков, не осознававших всей ценности античной эпохи, несмотря на то, что сами создавали эту культуру. Преемственность поколений, передача культурного наследия, изучение давно ушедших эпох позволяет нациям и народам духовно обогащаться, находить новые смыслы человеческого существования. Человек формируется культурой ушедших поколений и на основе прошлого духовного опыта создаёт и формирует культуру настоящего времени, переосмысляя традиции, обычаи, ценности.

Идеи М.М. Бахтина были подхвачены и получили своё дальнейшее развитие в работах В.С. Библера «Культура. Диалог культур (опыт определения), «Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура». По мнению исследователя, до XX века явление культуры понималось в общественном сознании как некая целостность, которая включает в себя

[36]Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 334.

произведения искусства, философию, научные и технические достижения, нравственность, религию и т.д. В XX веке эта целостность начинает разрушаться. Если раньше понятие культура и цивилизация обозначали одно и то же явление, а словосочетания «человек культурный» и «человек цивилизованный» считались синонимами, то для мыслителей XX века цивилизация, связанная с идеями науки, образования, отделяется, а зачастую противопоставляется понятию «культура». Причину такой тенденции В.С. Библер видит в различных путях развития научной и культурной мысли, в различных формах «исторической преемственности». Наука и образование развиваются на основе предыдущих достижений и открытий, каждая последующая ступень развития лучше, выше предшествующей. Ученому не нужно заново открывать законы, сформулированные до него. Иначе говоря, при создании чего-то нового практический и теоретический опыт науки не подвергается переосмыслению, а принимается как непоколебимая истина, как данность. Культура же развивается по противоположной схеме. Разделяя мысль М.М. Бахтина о том, что культура одной эпохи входит и переосмысляется в последующих эпохах новыми поколениями, В.С. Библер называет такую форму преемственности схематизмом драматического произведения. Преемственность происходит путём переработки уже имеющегося накопленного культурного опыта и добавления к нему чего-то нового.

Но не только прошедшие исторические эпохи и культура предыдущих поколений помогают понять и создать культуру нового времени. По мнению В.С. Библера, обращение к культурным феноменам и ценностям своего времени позволяют исследователю глубже понять ушедшую далеко в века эпоху. Далёкие друг от друга по времени культуры раскрывают новые смыслы, потенциалы, возможности. При восприятии культуры на границе с иными культурами выявляются новые варианты её возможного развития, того, как могла бы сложиться история. Диалог и бытие в культуре не ограничиваются рамками одной области

человеческого существования или в пределах одного вида искусства, общение и культурный диалог необходимо понимать в контексте всех исторических эпох: от античности до наших дней. В узком смысле межкультурный диалог осуществляется между деятелями различных эпох и творениями, созданными ими. В широком же смысле, каждая историческая эпоха может рассматриваться как отдельная культура, которая вступает в диалог с другими историческими эпохами – культурами. Только в соприкосновении, во взаимодействии, в непрерывном контакте друг с другом может существовать и развиваться та или иная культура. Смысл существования разновременных культур всегда в настоящем времени, и заключается он в ответе одной культуры на вопросы иных культур. Именно незамкнутость, открытость как в будущее, так и в прошлое обеспечивает культуре возможность дальнейшего развития. Принцип исторической наследственности характерен не только для отдельных феноменов культуры, но и является случаем «некоего всеобщего феномена – бытия в культуре, причем как в целостном Органоне. И этот Органон не распадается на «подвиды» и непроницаемые «отсеки»[37].

Общение, по В.С. Библеру, происходит с помощью культурного произведения и его идеи, которая может заимствоваться, интерпретироваться и переосмысляться, в результате чего появляются принципиально новые смыслы.

В.С. Библер считает, что только в форме культуры могут существовать и развиваться мысли, чувства, дух и т.д. человека после его смерти. Автор произведения культуры вступает в диалог как со своими современниками, так и с собеседниками иных исторических эпох прошлого и будущего времени. Произведение культуры – это зафиксированное бытие человека как неповторимой индивидуальности,

[37] Библер В.С. Культура. Диалог культур (Опыт определения) // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 36.

которое не раскрывается полностью, а лишь смутно угадывается, улавливается. Каждое произведение необходимо понимать как первоначальный источник человеческого общения, как «застывшую форму начала бытия»[38], так как мир автора, адресованный воображаемому читателю, при каждом общении автора и читателя создаётся заново из разрозненных частей: будь то ритм, звуки или краски, цвета. В разуме человека объединяются, ставятся под вопрос, подвергаются сомнениям, интерпретируются, свободно переосмысляются прошлое, настоящее и будущее всего человечества.

В сознании современного человека различные по времени культуры не должны восприниматься как отдельные ступени развития мировой культуры, так же как и различные национальные, этнические культуры не могут быть поняты как отдельные, замкнутые, саморазвивающиеся системы. По В.С. Библеру, многообразные культуры, и исторические, и национальные, необходимо понимать как равноправные и равнозначные голоса полифонического произведения. Для человека, живущего в современном мире, стало очевидным, что расположение различных культур по иерархической лестнице и противопоставление одной культуры другой просто невозможно. Несмотря на различные подходы к проблеме диалога культур, многие исследователи сходятся во мнении, что различные этнические и национальные культуры не только совместимы и могут сосуществовать, но и способны взаимообогащать друг друга.

Для понимания диалога культур в XX веке важным становится не только признание существования равноценных различных культур, но и сквозная идеологическая целостность. В каждой из таких культур В.С. Библер выделяет центральные точки, в которых она спорит сама с собой, в которых культура оказывается амбивалентной, как её определял М.М. Бахтин. Например, для античной культуры точкой замыкания,

[38] Библер В.С. Культура XX века и диалог культур // Диалог культур: Мат. науч. конф. «Випперовские чтения – XXV». М., 1994. С.10.

несовпадения оказывается идея акме. В средневековье – это точки предсмертной исповеди. Благодаря таким точкам центрирования, по словам В.С. Библера, где культура вступает в полемику сама с собой и где начинается спор с другой культурой, становится возможным понимать культуру как единую целостность, несмотря на её многочисленные составляющие. Именно в точках центрирования, существующих во всех сферах человеческой жизни, культура проявляет свои бесконечные возможности развития, выходя на границы с иными культурами.

Таким образом, развивая идею М.М. Бахтина об «амбивалентности культуры», В.С. Библер приходит к двойственному пониманию: с одной стороны, безусловно, культура стремится обогатить сама себя, направлена на своё бытие, с другой же стороны, в точках центрирования культура обращается к иным культурам, к своему возможному существованию в другой воображаемой реальности.

Интересный взгляд на проблему диалога культур представлен в трудах Ю.М. Лотмана. Исследователь разделяет точку зрения о том, что изучение литератур за границы национального накопленного опыта вышло благодаря мифологической школе и индоевропейскому языкознанию. Толчком к такому повороту в литературоведении послужил тот факт, что были обнаружены, как уже отмечали выше, совпадения между текстами на самых разных уровнях. В последующие годы, сменяющие друг друга школы заимствований (культурно-историческая, маровско-стадиальная и другие), также пытались объяснить причину возникновения совпадений имён, мотивов, сюжетов в произведениях культурно отдалённых литератур.

Прежде всего, исследователь замечает, что за пределами изучения многих исследователей в области сравнительного литературоведения остаётся ряд факторов, в которых толчком, импульсом к взаимодействию становится не стадиальное, сюжетно-мотивное, жанровое и т.д. сходство, а различия. Лотман отмечает две существующие причины пробуждения

интереса к той или иной вещи, желание её приобрести может возникнуть с двумя противоположными мотивациями: во-первых, эта вещь нужна, потому что знакома, вписывается в привычную систему ценностей; во-вторых, эта вещь нужна, потому что незнакома, не вписывается в привычную систему ценностей.

Учёный считал, что сравнительное литературоведение сводится исключительно к поиску «своего», «к попытке построить систему параллельных культур на основе признаков, выявляющих между ними сходство»[39]. Ю.М. Лотман выделяет два вида влияния на литературу: во-первых, влияние определённой традиции внутри одной культуры; во-вторых, влияние метаязыка, который, в свою очередь, делит все сообщения данной культуры на культурно-существующие (высокие», «ценные») и на культурно не существующие («низкие», «неценные»). Культура, по Ю.М. Лотману, не может существовать сама по себе, она нуждается в оппоненте, поэтому и происходит создание образа «чужого», носителя иного сознания, мировоззрения, кода мира и текста самой же культурой: «…для того, чтобы общаться с внешней культурой, культура должна интериоризировать ее образ внутрь своего мира»[40]. С одной стороны, внешний образ, включённый во внутреннее пространство культуры, не может быть переведён, поскольку, с помощью него культура должна изучать, постигать иную культуру; с другой стороны, для того, чтобы стать понятным, его необходимо перевести, адаптировать к новой, чуждой ему среде. Такое диалектическое противоречие приводит к тому, что носитель

---

[39]Сибгатуллина В.Ф. Проблема диалога культур в отечественном литературоведении // Язык и репрезентация культурных кодов.VII Всероссийская с международным участием научная конференция молодых ученых. (Самара,19 мая 2017 г.). Материалы и доклады. Часть I /М-во образования и науки Рос.Федерации; Самар. нац. исслед. ун-т им. С.П. Королева (Самар. Ун-т), под общ. Ред.: А.А. Безруковой. Самара: изд-во «Инсома-пресс», 2017. С. 76.

[40] Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. С. 118.

культуры может двояко отнестись к наименованию этого «чужого» образа. В качестве примера, исследователь приводит западников, которые, зачастую ничего не зная о Западе, создали внутри своей культуры идеальный образ, имеющий мало общего с настоящим Западом. Таким образом, Ю.М. Лотман считает имманетное развитие и взаимное влияние культур диалектически взаимосвязанными процессами: динамизм сознания на любых культурных его уровнях требует наличия другого сознания, которое, самоотрицаясь, перестает быть «другим» – в такой же мере, в какой культурный субъект, создавая новые тексты в процессе столкновения с «другим», перестает быть собою»[41].

По словам Ю.М. Лотмана, всё развитие культуры напрямую связано с усложнением внутренних структур личности, зашифровывающих информацию механизмов, бурно протекающее в эпохи наиболее активного развития социо-культурной жизни. Процесс усложнения кодирующих механизмов внутри личности неизбежно приводит к тому, что любой заимствованный элемент никогда не останется в исходном положении, а будет интерпретироваться, изменяться, подобно тому, как любой переведённый текст никогда не совпадёт с исходным, подлинным текстом. Отсюда можно сделать вывод: внедрение инородного, заимствованного элемента, даже в самой неадекватной, несовпадающей с оригиналом форме, является механизмом творческого мышления.

Как мы уже говорили выше, культурный опыт, отражённый прежде всего в произведениях искусства, трансформируется, изменяется, переосмысляется последующими эпохами, причём такое переосмысление может осознаваться только спустя столетия или не осознаваться совсем. История культуры – это не что иное, как постоянное переложение, перевод культурных явлений на первоначально чуждые им языки, зачастую с кардинальным изменением их содержания. По мнению А.В. Михайлова, основным методом истории культуры как науки должен быть обратный

[41] Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур. С. 119.

перевод: «… надо учиться переводить назад и ставить вещи на свои первоначальные места,»[42] – пишет он. Произведение искусства, будь то музыка, живопись, литература, в различные исторические эпохи воспринимается, осознаётся по-разному, и науке необходимо выработать такой язык, на котором можно было бы говорить об этих изменениях в восприятии на протяжении многих веков, находить причины, намечать дальнейший путь развития.

Безусловно, гениальные люди, творцы существовали во все времена, однако, по мнению А.В. Михайлова, суть феномена гениальности каждый раз разная. Подобно тому, как отличается «средний» человек в разные исторические эпохи по своему внутреннему складу, так и «усилия выдающейся личности каждый раз находят для себя невообразимо уникальный путь»[43], который предусматривает, предлагает сама устроенность культуры. Об изменениях, которые претерпевает гениальная личность на протяжении многих веков, можно судить, обратившись к европейской культуре – от Античности до культуры наших дней. Меняется не только взгляд на окружающий мир, спектр чувств, где на чём-то ставится акцент, что-то отодвигается на задний план, а что-то и вовсе отсутствует, но и самоосмысление человека, отношение его к самому себе. Конечно, гений изъясняется на языке своих творений, а точнее говоря – произведения искусства – это и есть тот язык, на котором высказывается их создатель, и этот язык также подвержен изменениям. Поэтому для того, чтобы понять личность того или иного писателя, необходимо изучать его произведения, ту культурно-историческую обстановку, в которой они создавались, следить за «жизнью» произведения и за тем, как оно воспринимается читателем во все последующие эпохи. В разное время на

[42] Михайлов А.В. Обратный перевод. Русская и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей. М.: Языки русской культуры. 2000. С. 16.

[43] Михайлов А.В. Обратный перевод. Русская и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей. С. 15.

первый план выходят те или иные темы, проблемы, литературные жанры, литературные формы и, конечно, литературные герои.

Таким образом, в отечественном литературоведении существуют различные подходы к изучению проблемы диалога культур. Основные вопросы, по которым расходятся исследователи: возможно ли полное понимание между представителями различных национальностей и культур; в чём заключается суть диалога культур: во взаимообогащающем влиянии или в полной ассимиляции одного народа другим; что приобретается и что теряется в процессе вживания в иную культурную традицию.

1.2. Литературный герой как репрезентант эпохи

Каждая эпоха выводит на первый план своего литературного героя, и его появление многими учеными воспринимается как свидетельство наступления нового этапа в развитии литературы. Е.А. Бурцева выявляет такую закономерность: литература, «…меняя \ синтезируя \ образуя новые формы, жанры, средства, приемы, ритмы, заявляет о себе на новом витке своего развития сменой, прежде всего, литературного \ главного героя»[44].

Иными словами, каждая литературная эпоха выдвигает своего главного героя, который создается по тем канонам, которые формируются в рамках господствующего литературного направления; историческая и социокультурная ситуация определяет его аксиологию, отношение к окружающему миру, отличительные черты характера, поведенческие стратегии.

[44] Бурцева Е. А. Литературный герой как основная примета литературной эпохи // Филологические науки в России и за рубежом: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, ноябрь 2013 г.). СПб.: Реноме, 2013. С. 1.

Категория «литературный герой», «литературный персонаж» – одна из самых трудных для изучения. Причину этого видят в том, что «Имманентное (внутри художественного произведения) и контекстуальное его изучение (рассмотрение внешних по отношению к литературному целому связей) практически неисчерпаемо»[45]. Герой, которого писатели показывают в своих произведениях, рассматривается всегда в нескольких аспектах. И прежде всего, он соотносится с социальной средой, где представления о человеке формируются с помощью тех ролей, которые он играет в обществе. Один и тот же человек играет несколько социальных ролей не только последовательно, но и одновременно. Так, например, мужчина в семье может быть и отцом, и сыном, и дедом. В то же время он является носителем определённой профессии (повар, врач, дворник), от которого общество ожидает определённого поведения, соответствующего его роли. Также этот же самый мужчина может попадать в такие ситуации, когда он выступает в той или иной роли недолгое время (пассажир, пешеход, покупатель). Однако человеческая личность характеризуется не только совокупностью ролей, которые она выполняет, но и «подлежит типизации также по другим признакам – культурно-историческим, психологическим, биологическим»[46]. Литературный же герой, напротив, тождественен своей литературной роли в произведении, характеризующейся отбором признаков, типологических черт; он своего рода маска, за пределами которой «остается много бытового, практического, физического и даже душевного»[47].

Автор наделяет своего героя теми отличительными чертами, которые наиболее точно будут раскрывать роль персонажа в произведении: «У

[45] Гуторов А.М. Литературный персонаж и проблемы его анализа // Принципы анализа литературного произведения. М., 1984. С. 72.

[46] Гинзбург Л. О литературном герое. Л.: Изд. «Советский писатель», 1979. С. 45.

[47] Гинзбург Л. О литературном герое. С. 55.

Мольера скупой скуп – и только...»[48]. По словам Л.Я. Гинзбург, литературный герой предстаёт перед читателем, сопровождаемый «формулой узнавания». То есть герою присущи некие качества, признаки, тип поведения, который соотносится с личным жизненным опытом читателя, он (читатель) словно переносит литературного героя из художественного мира в мир реальной действительности и находит те социальные роли, которые соответствовали бы персонажу в обществе. С одной стороны, литературный персонаж познаётся читателем «ретроспективно», после того, как художественное произведение будет дочитано до конца. С другой же стороны, литературный персонаж воспринимается «постепенно», «по ходу действия».

Литературный герой может быть загадкой или получить ложную временную характеристику, но «он – даже временно – не может быть нулевой величиной»[49]. Своей экспозицией, появлением персонаж, словно, направляет, организовывает последующие построения. Иногда, в некоторых литературных системах вектор дальнейшего развития заведомо задан читателю, заключён в его роли (это относится, прежде всего, к архаичным формам литературы, к устному народному творчеству, к народной комедии), свойства, черты персонажа определены заранее, вне литературного произведения, они диктуются жанром с его устойчивым набором ролей. Для того чтобы героя узнали, достаточно его просто назвать. В фольклоре это происходит потому, что «фольклорный персонаж – всегда носитель одного какого-либо душевного свойства, укрупненного настолько , что в персонаже уже не остается простора для иных движений души»[50]. Именно поэтому В.А. Грехнёв воспринимает триумвират русских богатырей (Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович) как

---

[48] Пушкин А.С. Table-talk // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние,1977-1979. Т. 8. 1978. С. 65.

[49] Гинзбург Л. О литературном герое. С. 18.

[50] Грехнёв В.А. Словесный образ и литературное произведение. Нижний Новгород: Нижегородский гуманитарный центр, 1997. С. 30.

«способ компенсации фольклорной односторонности человека»[51], но отмечает также, что в русском фольклоре есть уникальный персонаж, «резко выпадающий из типологии мирового сказочного эпоса»[52], – это Иванушка-дурачок, наделенный особым умом, «доверительно распахнутый навстречу всем стихиям жизни, верный лишь тайному инстинкту ее»[53].

В XVII-XVIII веках рационалистическая поэтика сохранила в известной мере устойчивость моральных и сословных ролей. Так, например, одной из наиболее отчётливых форм заранее заданного определения героя являются говорящие фамилии в комедиях классицизма – Правдин, Скотинин, Молчалин (что особенно характерно для русских комедий).

В романах нового времени недостаточно было просто назвать героя или дать ему значащую, говорящую фамилию, героя необходимо было представить читателю, дать краткое замечание относительно его внешнего вида, характера, положения в обществе и т.д. Так, в романе «Принцесса Клевская», который является образцом романа той эпохи, читатель имеет дело с «повествовательной экспозицией», когда представление героя сопровождается комментариями, уточнениями автора: героиня – «…При дворе появилась тогда красавица, на которую устремлены были все взоры...»; герой, герцог Немур – «…Этот принц был совершеннейшим произведением природы...»; благородный муж – «…Принц Клевский достоин был поддерживать славу своего имени...» и т. д.

В эпоху романтизма появляется новый герой – «трагический индивидуалист». Романтический герой – это человек, постоянно протестующий, сопротивляющийся, разочарованный. Он бежит от мира, ведёт постоянную борьбу с обществом. У такого героя также существует

[51] Грехнёв В.А. Словесный образ и литературное произведение С. 31.
[52] Грехнёв В.А. Словесный образ и литературное произведение С. 31
[53] Грехнёв В.А. Словесный образ и литературное произведение С. 32.

определённый набор признаков, которые в сознании читателя закрепились за типом романтического героя. Достаточно указать на один из них – и читатель уже знает, с кем имеет дело и каким будет дальнейшее развитие сюжета. Так, например, Вадим у Лермонтова – маргинал (он появляется в романе как горбатый нищий при монастыре), но наделенный гордым, независимым нравом. Он исключительная натура, сильный характер, что подчеркивается уже в портрете героя: «Широкий лоб его был желт как лоб ученого, мрачен как облако, покрывающее солнце в день бури; синяя жила пересекала его неправильные морщины; губы, тонкие, бледные, были растягиваемы и сжимаемы каким-то судорожным движением, и в глазах блистала целая будущность...»[54]. Несколько красок – и читатель уже узнал в нём мятежного романтического героя.

Гораздо сложнее происходит узнавание Печорина в «Герое нашего времени». Поскольку образ главного героя складывается из совокупности новелл романа, на пересечении точек зрения, различных мнений, то читатель постепенно раскрывает для себя личность Печорина. Сначала он воспринимает его через сознание посторонних людей (Максим Максимыч, странствующий офицер), видит его внешние проявления: портрет, жесты, действия, высказывания и т.д., но мотивация поступков для читателя остаётся загадкой. Только знакомясь с личным дневником, с внутренним миром героя, читатель полностью познаёт его, понимает действия Печорина. Такое постепенное знакомство с литературным героем провоцирует читательский интерес на протяжении всего повествовании романа. По словам Л.И. Гинзбург, иногда эстетически значимым является неполное понимание героя, те загадки, которые раскрываются в дальнейшем[55].

Этот принцип в полной мере проявляется в построении

---

[54] Лермонтов М.Ю. Вадим // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. М.-Л.: изд-во АН СССР, 1959. Т. 4. Проза. Письма. С. 8.

[55] Гинзбург Л.Я. О литературном герое. С. 17.

классического детективного романа, который организуется таким образом, что читатель ни при каких обстоятельствах не может узнать главного героя (преступника или сыщика). В романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», в сюжете которого важную роль играют детективные элементы, этот принцип нарушен, так как акцент смещен с преступления, на идею Раскольникова, поэтому замысел героя раскрывается постепенно. С первых страниц романа читатель узнаёт, что героем владеет какая-то страшная, безумная мечта, перевернувшая всю его жизнь, и только в конце пятой главы раскрывается план Раскольникова: «…трудно было бы узнать накануне и наверно, с большею точностию и с наименьшим риском, без всяких опасных расспросов и разыскиваний, что завтра, в таком-то часу, такая-то старуха, на которую готовите покушение, будет дома одна-одинехонька»[56].

Иногда литературный герой изменяется не только потому, что эти изменения были заложены в развитие его образа самим автором, но и потому, что в произведениях, создаваемых годами «…автор из одного поля человеческого опыта переходит в другое, исследуя его посредством того же героя»[57]. То есть вместе с героем изменяется и сам автор. Ярким примером подобного изменения может служить «Евгений Онегин».

Напомним, что литература XX века разрушала многие каноны предшествующей литературы. Предлагалось даже отменить саму категорию литературного персонажа, а, следовательно, и его экспозицию. Но, как пишет Л.И. Гинзбург, «покуда герой остается героем, существует и необходимость в его изначальной идентификации»[58].

Итак, литературный герой существует в нескольких жизненных ролях, соотносится с социальной действительностью и с господствующими в ней представлениями о человеческой личности. В

[56] Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 176.

[57] Гинзбург Л. О литературном герое. С. 37.

[58] Гинзбург Л.И. О литературном герое. С. 28.

социальном аспекте эти представления и есть социальные роли, с точки зрения психологии – типы или характеры. Иными словами, литературный герой – это сложное соотношение социальных ролей, сопровождающихся «типологической формулой», контекстом произведения, в котором он существует, контекстом творчества писателя, который его создаёт, и контекстом всей культурно-исторической эпохи, в которую он появился. Для того, чтобы формула узнавания того или иного персонажа действовала, необходимо, чтобы читатель точно знал, что для героя хорошо, а что плохо. Начиная с XIX века создаются такие произведения, в которых вопрос о хорошем и плохом для героя разрешается неоднозначно, поскольку на смену противопоставлению приходят сложные, противоречивые отношения. Ухудшение может оказаться улучшением, а противник – помощником и наоборот. Именно такие противоречивые отношения связывают Раскольникова и Порфирия Петровича, где последний, являясь противником главного героя, ведёт Раскольникова к раскаянию, искуплению и духовному возрождению.

Таким образом, читатель по-разному узнаёт литературного героя. Иногда герой предстаёт как традиционный литературный образ, веками переходящий из произведения в произведение (герои мифов Древней Греции, доктор Фауст), порой персонаж появляется как исторически достоверная, документальная личность (Е. Пугачев, М.И. Кутузов). Кроме того, литературный герой может существовать в художественном произведении как тип или характер, ориентированный на социальный статус (мачеха, ученик и т.д.). А с конца XIX века, говоря о социальном статусе, писатели имеют в виду еще и профессионально ориентированного персонажа. Причины такого пристального внимания к профессиональной деятельности литературного героя коренятся в том, что во второй половине XIX века в России происходят тектонические сдвиги в структуре общества. Как указывает Л.И. Гинзбург, «все более сложная, дробная

иерархия устанавливалась и в разночинной среде»[59]. Молодые люди-разночинцы активно идут в науку, изучают европейскую промышленность, инженерное дело, чтобы внедрить этот опыт в своей стране. Все это обусловило бурное развитие многих профессий, изменение отношения к профессиональным навыкам и умениям человека. Поскольку русская литература, как мы уже замечали выше, является своеобразной формой отражения жизни общества, чутко реагирует на малейшие изменения окружающей действительности, а личность раскрывается прежде всего в деятельности, то профессионализация произошла и с литературным персонажем. Интерес читателя представляют профессиональные образы Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, Н.С. Лескова, И.А. Бунина, А.П. Чехова, М.А. Булгакова и многих других. В произведениях русских писателей нашли своё отражение такие профессии, как писатель, учитель, врач, инженер, строитель, адвокат, священнослужитель, учёный, чиновник и т.д. Обратимся к некоторым из них.

Одним из самых многогранных профессиональных образов, безусловно, является образ врача. Стоит заметить, что темы болезни, исцеления, присутствующие и в религии, и в фольклоре, и в любом виде искусства, чрезвычайно велики для культуры каждого народа, так как затрагивают основные понятия человеческого существования – жизнь и смерть. Многие литературоведы убеждены, что «впервые у Чехова литература полно отразила облик отечественного медика, его подвижничество, его трагизм и т.д.»[60]. Однако врач в качестве эпизодического или упоминаемого персонажа появляется уже в произведениях А.С. Пушкина «Арап Петра Великого», «Станционный смотритель», «Метель», «Дубровский», «Капитанская дочка», «Евгений

[59] Гинзбург Л. О литературном герое. С.73.

[60] Аникин А. А. Образ врача в русской классике. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.portal-slovo.ru

Онегин». Но А.С. Пушкин не выводит героя-медика на первый план повествования, определяя ему второстепенную, эпизодическую роль или же упоминая о нём одной фразой, характеризующей общественное мнение того времени о лекарях. Среди немногочисленных попыток анализа данного образа у Пушкина отметим работу И. Лилли[61], который говорит о принципиальном отличии лекаря из «Станционного смотрителя» от других мужских персонажей и усматривает его в том, что он не русский, а немец, «бесчинный, независимый человек, чья профессия и знания необходимы обществу»[62], и высказывает спорную мысль о том, что именно лекарь виноват в смерти Самсона Вырина. В целом же, для Пушкина характерно ироничное отношение к лекарскому искусству. Это проявилось уже в раннем стихотворении «N.N. (В.В. Энгельгардту)». В нем лекарь предстает мучителем, своими способами лечения истязающим пациентов:

Я ускользнул от Эскулапа
Худой, обритый – но живой;
Его мучительная лапа
Не тяготеет надо мной[63].

Откуда эта ирония? Вероятно, она есть следствие того, что выздоровление зависело не от врачебного искусства и знаний лекаря, а от выносливости организма. Человек больше надеялся на помощь всевышних сил, а к лекарю относились зачастую как к шарлатану, невежде. Вот как «пользует» отца Дубровского местный лекарь: Дубровский «между тем лежал в постеле; уездный лекарь, по счастию не совершенный невежда, успел пустить ему кровь, приставить пиявки и шпанские мухи»[64]. Вряд ли

[61] Лилли И. Образ лекаря в «Станционном смотрителе» // Болдинские чтения. Нижний Новгород: изд-во «Вектор- ТиС», 2008. С. 349-357.

[62] Лилли И. Образ лекаря в «Станционном смотрителе». С. 351.

[63] Пушкин А.С. N. N.: (В. В. Энгельгардту): («Я ускользнул от Эскулапа...») // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977-1979. Т. 1. Стихотворения, 1813-1820. 1977. С. 314.

[64] Пушкин А.С. Дубровский // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977-1979. Т. 6. Художественная проза. 1978. С. 154.

такие медицинские процедуры были эффективным средством, способным поставить на ноги человека, перенесшего удар.

Отмечая ироничное отношение Пушкина к докторам, И. Лилли вместе с тем указывает, что после него «русские писатели стали изображать лекарей в более выгодном свете»[65].

Так, например, в «Герое нашего времени» также появляется медик – доктор Вернер. Как характеризует его Печорин, он «скептик и материалист», что в целом отражает то представление о системе взглядов человека данной профессии, которое сложилось в русском обществе конца 1830-х годов. Скептицизм и материализм воззрений были обусловлены родом занятий, так как медик опирался на научное знание, на представление о человеке как организме, а не о духовной сущности. В связи с этим и слух, запущенный конкурентами, что Вернер рисует карикатуры на своих пациентов, упал на благодатную почву, так как считалось, что врач настолько познал человеческую природу, что может смотреть на человека только как на собрание несовершенств. Именно поэтому Печорин обращает внимание на такую деталь – «обыкновенно Вернер исподтишка насмехался над своими больными, но я раз видел, как он плакал над умирающим солдатом»[66].

Тема безответственности, невежества, непрофессионализма получит своё развитие и у А.П. Чехова в образах сельских фельдшеров из рассказов «Суд», «Сельские эскулапы», «Хирургия», «Воры» и другие. В привычной для читателя иронической манере писатель показывает «докторов», не осознающих всей серьёзности этой профессии, относящихся к хирургии, одной из важнейших разделов медицины, как к механической работе: «Тут

[65] Лилли И. Образ лекаря в «Станционном смотрителе». С. 356.

[66] Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. М.-Л.: изд-во АН СССР, 1959. Т. 4. Проза. Письма. С. 366.

во всём привычка, твёрдость руки... Раз плюнуть...»[67]. В своём дилетантстве они доходят до того, что такое заурядное дело в медицинской практике, как удаление зуба, оказывается им не под силу.

Итак, литература первой половины XIX века уже подготавливает почву для появления чеховского профессионального врача, делает попытки изобразить народного лекаря и отношение к нему общества, представляя читателю то шарлатана Христиана Гибнера (Н.В. Гоголь «Ревизор»), то мудрого скептика Вернера (М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»), то нигилиста Базарова, ставящего медицинские опыты на лягушках (И.С. Тургенев «Отцы и дети»), то полевого хирурга, целующего в губы раненого солдата после операции, воскрешающего его, подобно Христу (Л.Н. Толстой «Война и мир»).

С образом полевого хирурга в «Войне и мире» связан символический смысл образа врача в русской литературе: «Врач в высшем смысле – это Христос, изгоняющий самые свирепые недуги своим Словом, более того – побеждающий смерть»[68]. Именно поэтому герой А.И. Герцена доктор Крупов из романа «Кто виноват?», а затем и доктор Рагин А.П. Чехова из повести «Палата № 6» будут выбирать между профессией врача и служением в церкви.

А.П. Чехов представил целую галерею образов врачей, со своими характерами, привычками, жизненными ценностями: и бездарного дилетанта – сельского фельдшера, и разочарованного в медицине земского доктора, и умеющего врачевать душу психолога. Безусловно, с этими типами медиков писатель встречался в своей профессиональной деятельности, ведь для А.П. Чехова медицинская практика, наряду с литературным творчеством, была делом всей жизни, которому он служил

---

[67] Чехов А.П. Хирургия // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974-1982. Т. 3. [Рассказы. Юморески. «Драма на охоте»], 1884-1885. М.: Наука, 1975. С. 41.

[68] Аникин А. А. Образ врача в русской классике. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.portal-slovo.ru (Дата обращения 31.03.2017).

самоотверженно до конца своих дней. И после Чехова русские писатели будут обращаться к этому образу (В.В. Вересаев, М.А. Булгаков, Б. Пастернак, Ю. Герман, В. Аксенов, Л. Улицкая и другие), однако творчество А.П. Чехова, в котором собраны разнообразные типы героев врачей, является расцветом медицинской темы, тесно связанной с религиозными мотивами, в русле традиции русской классической литературы.

Обратимся ещё к одному профессиональному образу, ставшему отличительной чертой своей исторической и литературной эпохи – к образу учёного. Прежде всего, стоит заметить, что научно-технический прогресс конца XIX – начала XX века затронул все отрасли научного знания. Несмотря на то, что человечество всегда стремилось познать все тайны мироустройства, делало научные открытия, изобретало и конструировало; несмотря на то, что увлечённые, преданные своему научному делу люди существовали во все времени, тема научного поиска, специфики научного труда получила особую популярность в 50-60 годы XX века. Этому способствовали различные факторы: во-первых, после Великой Отечественной войны народ с энтузиазмом пытался восстановить страну и снова включится в научно-техническую революцию, которая шла по всему миру полным ходом; во-вторых, наука сделала великие открытия, кардинально изменившие представление о человеческой жизни и мире в целом (создание атомной бомбы, освоение космоса); в-третьих, после суровой сталинской эпохи наступает время, именующееся в истории как «оттепель», когда отступает многолетний страх и человек заявляет о себе отчётливо и громко, не опасаясь за свою жизнь.

Если прежде писатели изображали учёных, с увлечением занимающихся научной деятельностью, то в 50-60-е годы эта увлечённость перерастает в фанатизм, неистовый энтузиазм. В романах В. Дудинцева «Не хлебом единым», Д. Гранина «Исследователи», «Иду на грозу», В. Каверина «Открытая книга», «Двойной портрет» и многих других

герои-учёные пытаются достичь своих научных целей, несмотря ни на что: ни на отсутствие материального достатка, ни на консерватизм научных деятелей предыдущих поколений, и самое главное, ни на сомнения в необходимости этих достижений.

В романе «Не хлебом единым» В. Дудинцев показывает героя-учёного Дмитрия Лопаткина, идущего против общественного мнения, против установок коллектива. С одной стороны, Лопаткин – лидер, ведущий за собой и вдохновляющий на внедрение новых идей в производство команду исследователей; с другой же стороны, «ключевым новаторским художественным принципом в романе «Не хлебом единым», выступает *сюжетный антагонизм* положительного героя (изобретатель Дмитрий Лопаткин) и номенклатурно-бюрократической среды (Дроздов, Шутиков, Авдиев)»[69]. Ради научных идей и возможности трудиться на благо науки, герой терпит нищету и голод, сталкивается с предательством и ложью, оказывается в тюрьме, но не отступает от своих научных убеждений. В конце романа читатель видит, что Лопаткин преодолел все трудности и готов к новым сражениям с недоброжелателями, он по-прежнему верит в необходимость научных достижений.

В романе В. Каверина «Открытая книга» представлен ещё один «недоброжелатель», паразитирующий на развитии научного прогресса, – Крамов. Он имеет вес среди коллег, однако устаёт от активной работы, но, вместо того чтобы покинуть своё поприще, идёт путём лжи, интриг и даже политической клеветы, воруя чужие идеи, присваивая чужие изобретения, создавая искусственную крамовскую теорию. Девизом всего творчества В. Каверина и всей художественной литературы о науке и учёных могут служить слова Сани Григорьева из романа В. Каверина «Два капитана»: «Бороться и искать, найти и не сдаваться». Действительно, советскому

[69]Гаганова-Гранатова А. «Не хлебом единым» Владимира Дудинцева: опыт «профессиональной драмы» или феномен упущенных возможностей?» // Российский писатель. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.rospisatel.ru/granatova-dudinzev.htm (Дата обращения 06.08.2018).

учёному приходилось не только открывать, исследовать, но и отстаивать свои убеждения, доказывать, бороться с внешними обстоятельствами, препятствующими развитию научной мысли. По мнению писателя, возможность молодых учёных реализоваться в научной среде – не что иное, как заслуги революции, без которой их жизни «…в старом мире были бы обречены на обывательское прозябание, босячество, на преждевременную гибель, физическую или духовную»[70].

В романе Д. Гранина «Исследователи» показан профессиональный путь молодого учёного, кандидата наук, который уходит из научно-исследовательского института в лабораторию для создания прибора, определяющего повреждения в электрических линиях. Несмотря на то, что жизнь научных сотрудников наполнена страхами: перед ответственными решениями, которые необходимо принимать самостоятельно, перед авантюристами, присваивающими себе чужие научные идеи, перед государством, которое по лживому доносу может осудить человека, герои надеются на счастливое будущее, борются за него, трудясь во благо научному прогрессу.

С темой науки и образом научного исследователя связано ещё одно явление в советской художественной литературе, а именно такой её жанр, как научная фантастика, достигший своего расцвета в 60-80-е годы XX века и отразившийся в творчестве братьев А.Н. и Б.Н. Стругацких: «Трудно быть богом», «Понедельник начинается в субботу», «Улитка на склоне», «Сказка о тройке», «За миллиард лет до конца света» и другие. Стремительное развитие научной фантастики в это время – процесс закономерный. Поскольку учёный в своей профессиональной деятельности устремлён в будущее, то отчасти он, конечно, и предсказатель, и мечтатель, и фантазёр. Без фантазии «научная мысль обречена на застой… (кроме того) без этого замечательного качества немыслим прогресс ни в

[70] Волкова Е. Целеустремлённость поисков (О творчестве В. Каверина) // Новый мир. 1967. № 9. С. 236.

науке, ни в технике, ни в искусстве»[71]. Всё творчество Стругацких проникнуто пафосом научных достижений и самой науки в целом. Герои-учёные не сомневаются в значимости научно-технического прогресса для жизни всего человечества. Конечно, герой может находиться в конфликте с социумом, может устать от трудовой деятельности, однако наука и её исследователь выступают как единое монолитное целое, внутри которого не существует никаких противоречий и разногласий.

Таким образом, в образе учёного русской литературы 50-60 годов отразилось позитивное, возвышенное отношение общества к грядущим глобальным переменам, связанным с научно-техническим прогрессом. Появление в художественных произведениях героя-учёного обусловлено двумя факторами: во-первых, возрастает интерес общества не только к результатам научного труда, но и к личности учёного, к его трудовым будням; во-вторых, энтузиазм, возникший в рабочем классе, царивший в обществе после революции 1917 года, был перенесён в научную сферу, так как именно с развитием науки связывали строительство нового социалистического мира.

Итак, темы медицины и науки, так же как и образы лекарей, народных целителей и исследователей, с увлечением занимающихся научными изысканиями, существовали в художественной литературе с давних времён. Однако на первый план повествования герои-медики и герои-учёные выходят в том случае, когда эти профессии начинают играть в жизни общества определяющую роль, когда представители этих профессий становятся своего рода нравственным эталоном, когда профессиональное сливается с этическим. Именно поэтому через представителей этих профессий можно представить время, эпоху, востребованные в обществе идеи, систему ценностей, показать

[71]Скрябин К.И. «Без мечтаний научная мысль обречена на застой, без этого замечательного качества немыслим прогресс ни в науке, ни в технике, ни в искусстве, ни в литературе» // Техника-молодежи. 1962. № 12. С. 10.

доминирующий тип личности. То есть обязательным условием, при котором герой той или иной профессии станет объектом изображения в художественных произведениях, является пристальное внимание, живой интерес общества. Отсюда можно сделать вывод о том, что литература чутко реагирует на изменение в социальной, политической, культурной жизни своего народа.

Подчеркивая профессиональную принадлежность своего героя, автор как бы сращивал черты его характера как уникальной личности, имеющей свои психологические особенности, с теми качествами, которые были обусловлены родом его деятельности. Так в герое начинало сложно соотноситься и взаимодействовать уникально-личностное и профессионально-обусловленное. Так, для ученого, медика всегда характерен рациональный склад ума, исследовательский интерес к человеку как объекту наблюдения и изучения, точная постановка «диагноза», умение поставить его на основе определенных, в том числе неявных признаков. Для них характерна склонность к рутинной работе, терпение, скрупулезность в решении стоящей перед ними задачей. Важную роль в их жизни играет книга. Из нее они не только черпают знания; книга для них становится собеседником. Для речи ученого и медика характерно использование профессиональной и книжной лексики. Однако есть принципиальное отличие. Врач по роду своей деятельности всегда находится среди людей, с болезнями которых он борется. И в человеке он видит прежде всего пациента. Ученый тяготеет к уединению, кабинетной работе. Именно поэтому по-разному выстраивается их коммуникация с другими людьми. Но и ученый, и врач часто изображается в научном споре, который показывает их умение отстаивать свою позицию, подбирать аргументы; научный спор – это важная форма проявления их профессионализма.

1.3. Пишущие герои как предмет осмысления русской литературы

В контексте нашей темы особую роль приобретают профессии, связанные со словом. В русской литературе XIX века появились персонажи, для которых слово, и прежде всего письменное, становилось формой и средством существования, – это мелкий чиновник-переписчик и профессиональный писатель. Для каждого из них характерно разное отношение к слову. На первый взгляд, переписчик только тиражирует текст, не изменяя в нем ничего. Это заведомо рутинное и лишенное творчества занятие, труд, который не приносит ни материального, ни духовного удовлетворения. Но вместе с тем, как указывает С.Г. Бочаров, в произведениях, где появляется такой герой, начинает звучать тема «облачения в слово»[72], а З.Г. Минц говорит о формировании в русской литературе XIX века «мифа о переписчике»[73]. Е.В. Бермус перечисляет «маркеры» этого мифа, а точнее, дает собирательный образ чиновника-переписчика: «…герой принадлежит к «низам» общества, терпит нужду, часто становится объектом насмешек для сослуживцев, испытывает страх перед начальством; детали портрета – непримечательная внешность, плешь, подслеповатые глаза, поношенный мундир серого цвета; внутреннее состояние – униженность, осознание собственной ничтожности (как следствие – страх потерять себя) и «амбиция» как зарождающееся чувство собственного достоинства; как следствие – появление мечты»[74].

---

[72] Бочаров С.Г. Холод, стыд и свобода: история литературы sub specie Священной истории // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 139.

[73] Минц З.Г. <Петербургский текст> и русский символизм // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство – СПб., 2004. Кн. 3. Поэтика русского символизма. С. l03-115.

[74] Бермус Е.В. Образ чиновника в повести А.М. Ремизова «Неуемный бубен» // Грехнёвские чтения. Вып.4. Нижний Новгород: Издатель Ю.А. Николаев, 2007. С. 120.

Подробно образ переписчика как «важный для русской культуры тип убогого праведника, переписчика-спасителя»[75] рассмотрел М. Эпштейн. Он отметил, что в произведениях Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского актуализируется средневековое, сакральное восприятие действия, связанного с переписыванием текстов Священных книг. Переписчик в древности – монах, который выполняет послушание, а само переписывание – это ритуал, священнодействие, сопровождаемое молитвой и постом. Функция средневекового переписчика – воссоздать текст, который является Словом Бога, ничего в нем не изменив, тем самым донести его людям. Вместе с тем средневековое восприятие переписчика, как показывает исследователь, у Гоголя становится объектом пародии, так как писатель выявляет принципиальное отличие в отношении к Букве древнего переписчика и Акакия Акакиевича. Для первого любовь к ней была следствием любви к смыслу того текста, который он воспроизводил. В Акакии Акакиевиче этого сочетания Буквы и смысла исследователь не находит. У Достоевского же «пародия на средневекового переписчика еще раз “пародийно” переворачивается»[76].

Духовно-религиозную основу образа чиновника-переписчика раскрывает также Н.В. Константинова[77]. Она указывает на двойную природу гоголевских геров-переписчиков, которая обусловлена тем, что в них совмещено социальное и духовное. В центре ее внимания – повести «Шинель» и «Записки сумасшедшего», нарративная стратегия которых

---

[75] Эпштейн М. Фигура повтора: философ Николай Федоров и его литературные прототипы // Вопросы литературы. 2000. № 6 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/voplit/2000/6/epsht.html (дата обращения 17.12.2018).

[76] Эпштейн М. Фигура повтора: философ Николай Федоров и его литературные прототипы // Вопросы литературы. 2000. № 6 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/voplit/2000/6/epsht.html (дата обращения 17.12.2018).

[77] Константинова Н.В. К вопросу о специфике образа чиновника-переписчика в произведениях Н.В. Гоголя // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 12 (42) 2014, часть 3. С. 94-97.

ориентрирована «на изображение внутреннего мира пишущего героя»[78]. Исследовательница выделяет в повестях «скрипторский» сюжет и показывает, что «мелкий чиновник для письма, которого в литературе периода «натуральной школы» принято было изображать со стороны, описывать его как социальное явление, получает у Гоголя право на высказывание в письменной форме, право на Слово»[79], что и становится основанием для анализа данных повестей «как повествования (письма) о чиновнике-переписчике и повествования самого чиновника»[80].

В контексте нашей темы особый интерес вызывает типология «пишущих» героев, которую дает Н.В. Константинова. Она отталкивается от того спектра значений, которые имеет понятие «скрипторства», и намечает такой диапазон возможных типов взаимодействия с письмом: «…от беспрекословного смирения перед своим «местом» в мире, стремления точно копировать канцелярские бумаги, желания «служить» с наслаждением, любовью, несмотря на ничтожность своей деятельности, до ощущения внутренней потребности получить дело поважнее простого «переписывания», создать собственный текст – стать самостоятельным автором»[81]. И делает такой вывод: «…семантика образа героя-переписчика в повестях Гоголя неоднородна, она не сводится только к типу «переписчика». Скорее, герой выполняет функцию скриптора, так как данный термин включает в себя весь спектр значений [слова «скриптор»], указанных <…> в латинско-русском словаре <…>: 1) писец, секретарь; 2) переписчик; 3) писатель; 4) автор; повествователь: автор рассказа (сочинения) о чем-либо; 5) составитель – законодатель; летописец,

[78] Константинова Н.В. К вопросу о специфике образа чиновника-переписчика в произведениях Н.В. Гоголя. С. 94.

[79] Константинова Н.В. К вопросу о специфике образа чиновника-переписчика в произведениях Н.В. Гоголя. С. 94.

[80] Константинова Н.В. К вопросу о специфике образа чиновника-переписчика в произведениях Н.В. Гоголя. С. 94.

[81] Константинова Н.В. К вопросу о специфике образа чиновника-переписчика в произведениях Н.В. Гоголя. С. 95.

историк; 6) поэт»[82]. Особое внимание исследовательница обращает на эпизод, когда Акакию Акакиевичу поручается при переписывании бумаг заменить местоимение первого лица на третье. Этот эпизод не раз интерпретировался учеными, все они указывают на его принципиальное значение в понимании образа Акакия Акакиевича. Для Н.В. Константиновой он, с одной стороны, «раскрывает его ничтожность, с другой, духовной стороны, демонстрирует высшую степень кротости и смирения пишущего человека, скриптора»[83].

Чаще отношения героя со словом выстраиваются принципиально иначе. Писатели, поэты горько осознают, что происходит его обесценивание, тиражирование пустого, утратившего высокий смысл слова или выражение в нем собственных амбиций. Эта идея получила яркое воплощение в лирике. В частности, в хрестоматийном стихотворении М.Ю. Лермонтова «Поэт». В нем обозначены два типа слова: слово – «блестки и обманы» и слово, которое звучит «как колокол на башне вечевой». Аналогичное противопоставление двух типов слова находим и в лирике Е.А. Баратынского. В стихотворении «Осень» поэт разграничивает «пошлый глас, вещатель общих дум», который находит «звучный отзыв» толпы, и «тот глагол, Что страстное земное перешел».

Утрата гуманистического смысла в творчестве, когда оно превращается в погоню за злободневной темой, интересным сюжетом и становится «живым портретом», отчетливо видна в том эпизоде романа И.А. Гончарова «Обломов», когда к герою приходит литератор Пенкин. Илья Ильич, литературные опыты которого хранит Штольц, дает очень точные оценки современной ему литературе: «…жизни-то и нет ни в чем: нет понимания ее и сочувствия, нет того, что там у вас называется гуманитетом. Одно самолюбие только. Изображают-то они воров, падших

[82] Константинова Н.В. К вопросу о специфике образа чиновника-переписчика в произведениях Н.В. Гоголя. С. 95.

[83] Константинова Н.В. К вопросу о специфике образа чиновника-переписчика в произведениях Н.В. Гоголя. С. 96.

женщин, точно ловят их на улице да отводят в тюрьму. В их рассказе слышны не «невидимые слезы», а один только видимый, грубый смех, злость..»; «Изображают они вора, падшую женщину, <…> а человека-то забывают или не умеют изобразить». И заключает: «Вы одной головой хотите писать!».

Таким образом, писатель, писательство как ремесло и как призвание стали магистральной темой русской литературы.

В художественной литературе новой эпохи, непосредственными свидетелями которой мы являемся, особую актуальность приобрела проблема межкультурной коммуникации, которая раскрывается в нескольких аспектах: «…и как осознание собственной национальной идентичности, и как изображение человека иной культуры, и как осмысление эмигрантского опыта, и как поиск общего языка представителями разных традиций и пр.»[84].

Поскольку в межкультурной коммуникации главную роль играет речь и язык, то диалог между представителями разных народов устанавливается с помощью переводчика, а процесс перевода, переложения сообщения с одного языка на другой, установления коммуникативного контакта, преодоления рифов в межнациональном общении вызывает особый интерес и выстраивается в литературном произведении в самостоятельный сюжет. Поэтому современные авторы всё чаще героями своих произведений делают переводчиков. С одной стороны, как мы уже замечали, изменилась социокультурная ситуация – человек стал более мобильным, а границы открытыми; с другой стороны, у современного человека сильна потребность в самопознании; встраивая себя в сложноустроенный окружающий мир, он формирует более глубокие и разнонаправленные отношения с ним. То есть возникает такая

[84]Юхнова И. С. Образ переводчика и проблема межкультурной коммуникации в современной отечественной литературе // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2015. № 2-2. С. 309.

общественная ситуация, в которой переводчик выполняет одну из важнейших социальных ролей, помогающих человечеству развиваться, сохраняя некое единство при огромном разнообразии народов и языков на земле.

Переводчик, кроме того, еще и просветитель, так как он открывает читателю неизвестные ему пласты мировой культуры, и прежде всего литературы. Ю.Д. Левин так писал об этой миссии переводчика: «…преобразование инонационального писателя в переводе имеет двоякий смысл. С одной стороны, оно вводит этого писателя в новую литературу, тем самым обогащая ее. Но, с другой стороны, «обогащается» и сам переводимый писатель. Инонациональные интерпретации нередко помогают глубже понять и оценить его творчество, открыть в этом творчестве такие черты и особенности, которые остались бы скрытыми, если рассмотреть одно лишь внутринациональное его усвоение»[85]. В мировой литературе нередки примеры того, как иначе, чем на родине автора, воспринимается произведение и откликается в сознании инонационального читателя. В частности, в Китае роман А.Н. Островского сохраняет своей культовое значение, в то время как в России он ушел на периферию читательских интересов. Почти аналогичная ситуация была с романом Э.Л. Войнич «Овод» в Советском Союзе. Не случайно в романе А. Марининой «Стилист» был реализован такой поворот сюжета, когда переводчик, по сути, создавал фиктивную репутацию писателю, так как был талантливее переводимого им автора.

Обратим внимание на то, что герой-переводчик не является художественным открытием современных писателей. Как мы уже отмечали выше, герой любой профессии, представляющий свою литературную эпоху, никогда не возникает внезапно, литература порой столетиями формирует этот образ, подготавливает почву для его глубокой

[85] Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л.: Наука, Ленинград. отд-е, 1985. С. 6.

разработки. Не стал исключением и образ переводчика. Ситуации, когда герой выступает в функции переводчика, как правило, в бытовой коммуникации, есть, например, в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова, Н.С. Лескова и др. Однако в литературе прежних лет переводчик был эпизодическим персонажем, появлялся на периферии повествования, помогал главному герою в бытовом общении, когда ему надо было адаптироваться в чужой культуре, стране, языке (в современной терминологии, это социальный переводчик).

Как эпизодический персонаж переводчик встречается, например, в произведениях на исторические темы. Начиная со времён древней Руси, располагавшейся на перекрестье торговых путей, и с походов славянских дружин против племён половцев, печенегов и Византии, потребность в людях, владеющих языками, способных вести диалог на разных наречиях была огромной. Само географическое положение обусловило наличие большого количества людей, владеющих языками и диалектами соседних народов. Не обошлось без переводчиков, или толмачей, и в последующие столетия, во времена монголо-татарских завоеваний. Следуя принципу исторической достоверности, писатели, работающие в области исторической прозы, обращали внимание на то, как осуществляется коммуникация между коренным народом и завоевателем. Так в их прозе появлялись герои, владеющие разными языками. Например, в трилогии В. Яна «Чингизхан», «Батый», «К «последнему морю» о великих завоеваниях татаро-монгольской орды часто появляется как эпизодический персонаж переводчик, толмач. Автор изображает три типа героев-переводчиков.

Первый тип – это переводчик, которому насильственно навязана данная роль: он исполнитель чужой воли, инструмент, от него стремятся получить необходимые военные сведения и через его посредство населению передаются требования завоевателей. Чаще всего такими переводчиками становились захваченные в плен жители тех земель, по

которым шли монголо-татары. Именно пленённые, зачастую безграмотные простые люди, которые испытывали ненависть к завоевателям, что отражалось и на их отношении к языку захватчиков, под страхом смерти были обречены выполнять функцию посредников в коммуникации. Жизнь таких людей не представляла ценности для чужеземцев. Они использовались исключительно в качестве средства, помогающего вести переговоры со стороной противника.

Второй тип – такие переводчики, которые приходят вместе с завоевателем. Их национальная принадлежность, как правило, не упоминается, она как бы исчезла. Такой переводчик как тень постоянно находится рядом с теми, кому он может понадобиться, и не наделен никакими выраженными чертами. Он – всего лишь функция, почти «деталь интерьера». В романах В. Яна подобные переводчики присутствуют при многих ситуациях, но никак на нее не влияют и не могут влиять, так как они иноязычное «эхо» полководца, ретранслирующее его приказы, волю. Они чутко следят за происходящим, мгновенно реагируя не ситуацию. Вот как описан один из таких переводчиков: «Около Субудая появился молодой толмач в красном полосатом халате и белой чалме. Субудай-багатур заговорил хрипло и отрывисто. Его слова громко переводил толмач…»[86]. Как видим, толмач только назван, выделен же его голос. При этом отмечена речевая индивидуальность Субудая – он говорит «хрипло и отрывисто», толмач же безлик и в этом. Он должен говорить так, чтобы его перевод был слышен всем и понятен. Получается, что речь Субудая как бы раздваивается. Сначала люди воспринимают ее тон, заключенную в ней эмоцию и только потом понимают содержание.

Третий тип толмача, переводчика, наиболее интересный для нас, – это герой-носитель книжного знания, наделённый мудростью, впитавший традиции и культуру разных народов. Он нужен полководцу не столько для преодоления языкового барьера, сколько как советчик, подсказчик,

[86] Ян В.Г. Батый. М.: Эксмо. 2007. С. 67.

человек, выстраивающий исторические аналогии, дающий нравственную оценку его деяниям. Подобно пленнику, он следует повсюду за войском монголо-татар, не испытывая вражды, ненависти к тем народам, территории которых подверглись нападению, и становится летописцем событий. Записывая всё увиденное, он создаёт историю для потомков, тем самым осуществляя коммуникацию не только между представителями разных народов, но и между прошлыми и будущими поколениями.

Особый интерес в контексте нашей темы вызывает второй роман трилогии Яна – «Батый», посвящённый походам на северо-восточную Русь, осуществлявшимся под руководством хана Батыя, продолжателя дела его деда Чингисхана. Там появляется такой персонаж, как рязанский князь Глеб Владимирович, который предает свой народ, переходит на сторону хана Батыя, предлагает ему свои услуги как толмача и переговорщика с русскими князьями, надеясь на щедрое вознаграждение и княжеский стол. Он ведёт татарское войско короткими дорогами по Русской земле, выдаёт местоположение лагеря, где скрываются русские князья после захвата Владимира. Примечательно, что рязанского князя Глеба Владимировича презирают все: и русский народ («Братьев сгубил, теперь родину продаешь… Кол тебе осиновый в спину!»[87]), и татары («Кто предает свою родину, тот человек ненадежный. Ему нельзя верить. Он изменит и господину»[88]).

Итак, в произведениях Василия Яна встречаются три типа героев-переводчиков: во-первых, захваченные в плен местные жители. Во-вторых, мудрый старец, к советам которого прислушивается Батый. Фиксируя исторические события записанным словом, он служит связующим звеном между прошлым и будущим. В-третьих, переводчик-предатель, предлагающий свои услуги ради выгоды.

[87]Ян В.Г. Батый. С. 301.
[88]Ян В.Г. Батый. С. 515.

Однако герои-переводчики появляются не только в произведениях на исторические темы, но и в произведениях, описывающих события современной повседневной жизни. Прежде всего, когда герой оказывается в чужой стране. Как правило, около него оказывается местный житель, который зарабатывает себе на жизнь тем, что выполняет услуги гида-переводчика для заезжих иностранцев. А так как это промысел, то такие герои должны обладать рядом свойств, характерным поведением, обусловленным родом деятельности. Их типичными чертами являются коммуникабельность, инициативность, активность. Как правило, они доминируют в общении и первыми вступают в контакт со своим возможным клиентом. Такого персонажа вводит в свое повествование В.Г. Короленко в рассказе «Без языка» (1902). На нью-йоркской пристани он встречает эмигрантов, которым помогает разместиться в городе, попутно раскрывая им его секреты, знакомя со стилем и образом жизни, манерой одеваться и пр. Сам род деятельности такого героя обусловил его эпизодичность. Быстро появившись в повести, он также быстро из нее исчезает, как только один из лозищан начинает ориентироваться в новой для него среде. Так или иначе, первые навыки понимания местных реалий, правил существования в большом и динамичном городе, где говорят на другом языке, мыслят иначе, формирует у эмигрантов именно этот персонаж. Формирует в процессе устной беседы, понимая, что испытывает человек в незнакомой ему стране, так как в своем прошлом имел тот же опыт вхождения в чужой для него мир.

В рассказе В.Г. Короленко два главных героя – Иван и Матвей, которые по-разному входят в иную культуру, быт чужого народа[89]. Открытый к общению, готовый к построению диалога Иван Дыма противопоставлен главному герою, крупному, угрюмому,

[89] См. подробнее: Юхнова И.С. Странствия героев как основа рассказа В.Г. Короленко «Без языка» // Традиции в русской литературе. Нижний Новгород: Мининский университет, 2014. С. 107-111.

неразговорчивому, но цельному и твердому в своих ценностных установках Матвею, которого отличает «цельное, нравственно незамутненное сознание человека, имеющего жизненные принципы, основанные на библейских заповедях»[90]. Судьба героев сложится по-разному, но первый опыт понимания правил жизни в чужой стране исходил именно от этого «гида-переводчика».

Итак, во всех приведённых выше примерах герой-переводчик играет в повествовании вспомогательную, второстепенную роль, но его деятельность необходима, без нее не было бы сюжетного движения. Кроме того, появление переводчика было обусловлено фактором достоверности, соответствия реальности. Эти же самые обстоятельства обусловили появление в 1970-е годы образа профессионального переводчика. Как известно, занятие переводом в XX веке стало важной частью труда писателя. Выше мы писали о том, как воспринимали свой труд переводчики, – как высокое искусство. Однако существовало и иное отношение к труду переводчика в профессиональной среде – как к занятию, опустошающему душу, убивающему талант. А нередко и как к литературной халтуре, к которой обращается герой исключительно ради заработка. Такая работа самому переводчику кажется рутинной, бесполезной, поверхностной, не требующей никаких душевных затрат, не приносящей никакого морального удовлетворения. Приведём два примера подобного отношения к переводу.

В рассказе Ю. Трифонова «Предварительные итоги» герой переводит поэму восточного поэта без вдохновения, интереса, с вполне конкретной целью – заработать денег: «Я делаю по шестьдесят строк в день – это много. Вдохновенья не жду… Я спешу, мне нужны деньги, и мне надо

[90] Юхнова И.С. Странствия героев как основа рассказа В.Г. Короленко «Без языка». С. 110.

уехать отсюда не позднее десятого июня…»[91]. Но его бегство в азиатскую республику имеет и более глубокие причины – убежать от собственных семейных проблем. Главный герой – вариация чеховского профессора Серебрякова (эта аналогия выражена в повести прямо). Он переводит неинтересный для него литературный материал и не уверен в необходимости того, чем занят. Характерно, что также оценивает его труд и сын героя. А так как вся повесть – это рефлексия героя, который, вспоминая, вновь проживает произошедшее в его семье, пытается осознать и свою роль в этих событиях, то его профессия приобретает отчасти и метафорический смысл.

Иронический вариант героя – литературного халтурщика находим в романе Ю. Полякова «Козлёнок в молоке» (1995). Рассказчик переводит стихи кумырского поэта Эчигельдыева, а текст, который выдает за свой перевод, даже отдаленно не напоминает оригинал[92]. Относится переводчик к своей работе как к несерьёзному занятию, приносящему прибыль. Для того чтобы сделать перевод, ему не требуется ни творческого подъема, ни эмоциональных затрат. Причём при переводе рассказчик не вникает в смысл переводимых слов, заимствуя у подлинных стихов только общий романтический настрой.

Если прежде в отечественной литературе герой-переводчик появлялся как эпизодический персонаж, помогающий главному герою построить межкультурный диалог, то в произведениях современных писателей переводчик занимает центральное место. Авторов интересует, прежде всего, индивидуальность, личность переводчика, а род его деятельности понимается не только как способ преодоления языкового

---

[91] Трифонов Ю.М. Предварительные итоги // Трифонов Ю.М. Все московские повести: сборник. М.: Астрель. 2012. С. 19.

[92] Подробный анализ данного эпизода см.: Юхнова И.С. Образ переводчика и проблема межкультурной коммуникации в современной отечественной литературе // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2015. № 2-2. С. 309-310.

барьера, но и как разрушение религиозных, идеологических, психологических границ, как творческий акт, с которым у героя выстраиваются свои отношения.

Своё понимание образа переводчика дали многие авторы. Приведём неполный список произведений, так или иначе развивающих этот образ:

Юрий Трифонов «Предварительные итоги» (1970);

Юрий Поляков «Козленок в молоке» (1995);

Александр Чернобровкин «Толмач» (1995);

Александра Маринина «Стилист» (1996);

Дина Рубина «Последний кабан из лесов Понтеверда» (1998);

Михаил Гиголашвили «Толмач» (2003); «Захват Московии» (2012);

Михаил Шишкин «Венерин волос» (2002-2004);

Игорь Ефимов «Новгородский толмач» (2004);

Людмила Улицкая «Даниэль Штайн, переводчик» (2006);

Дмитрий Глуховский «Сумерки» (2007);

Андрей Битов «Преподаватель симметрии» (2008);

Александр Шувалов «Переводчик» (2009);

Борис Терехов «Переводчик «Переводчика»» (2009);

Константин Кривцун «Переводчики» (2010);

Далия Трускиновская «Переводчик со всех языков» (2011);

Евгений Водолазкин «Лавр» (2012);

Евгений Чижов «Перевод с подстрочника» (2013),

Валерий Хазин «Прямой эфир» (2015)… и др.

Наши выводы и наблюдения мы будем делать на их основе. При этом сразу же отметим, что в данном перечне указаны произведения разного качества, так как нам было принципиально важно показать, что образ переводчика актуален для всех типов литературы: от элитарной до массовой, что свидетельствует о его укоренении в современной культуре. Кроме того, в произведениях массовой литературы очень часто возникают новые вариации образа, которые потом получают глубокую разработку в

литературе более высокого уровня. И второй момент. Данный список не претендует на полноту. Так, например, вне зоны нашего внимания оказалась многочисленные мемуары профессиональных переводчиков, так как нам важно было проанализировать художественное осмысление образа переводчика.

Итак, проблема диалога культур в современной литературе раскрывается с помощью изображения процесса перевода и образа переводчика. Именно через героя-переводчика транслируется отношение автора к проблеме межкультурной коммуникации, что свидетельствует об особом статусе этой профессии в литературе и обществе. Можно утверждать, что на данном этапе образ переводчика стал отличительной чертой литературы.

ГЛАВА 2.
МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОБРАЗА ПЕРЕВОДЧИКА

Как уже было сказано выше, переводчик – один из самых частотных персонажей в литературе нашего времени.

Для того чтобы понять, как функционирует образ переводчика в современной отечественной литературе, необходимо рассмотреть его структуру: определить его мифопоэтические основы, обозначить основные проблемы, которые раскрываются с его помощью, и систему мотивов, возникающих в произведениях о переводчиках, показать какой смысл современные писатели вкладывают в понятия «переводчик» и «толмач», и объяснить, почему появилось такое разграничение.

Сюжеты произведений, связанных с проблемой перевода и с образом переводчика, берут свое начало в двух библейских легендах: в притче о Вавилонской башне и в легенде о пророке Даниеле. На них, как архетипическую основу своих образов, указывают сами писатели.

2.1. Миф о Вавилонской башне как мифопоэтический источник образа переводчика и проблема понимания

Миф о Вавилонской башне объясняет возникновение различных наций и народов на земле, имеющих свою культуру и язык. Библейская притча повествует о том, что когда-то все люди жили одной большой семьёй, имели единый язык, общие культурные традиции и привычки. Однако, возгордившись, вознесясь над божественной волей, человечество утратило эту целостность, единство. Иногда в произведениях современной литературы встречаются прямые отсылки к этой легенде. Так, например, в романе М. Гиголашвили «Толмач» главный герой рассуждает о разнице

менталитетов русского и немца, замечая, что разные нации не похожи друг на друга, что они не только думают и говорят по-разному, но и слышат иначе. В качестве аргумента он приводит то, как слышат, а следовательно, и передают звукоподражания на разных языках: «даже обычные собаки по-разному лают: наши «гав-гав», а немецкие – «вау-вау!» – хотя, казалось бы, собаки языкам не подвержены. Видно, не только народные души, но и народные уши разные»[93]. Иначе говоря, возникает непонимание не только на лингвистическом уровне, но оно становится глобальным, так как захватывает все сферы человеческой жизни. Такое многообразие приводит к тому, что герой воспринимает мир распадающимся на отдельные судьбы, истории, мнения. Таким его делают политики, разрушителем становятся и средства массовой информации, транслирующие в народ в основном новости о бедах, катастрофах и негативные эмоции. Толмач ставит перед собой задачу восстановить единство, «склеить осколки Вавилонской башни». Герой Л. Улицкой Даниэль Штайн считает, что разобщённость языков и культур на земле заключается в том, что человек не понимает бога, внушающего истины человечеству через библейские тексты, откровения, природные катастрофы. И такое непонимание идёт со времён Вавилонского столпотворения, «когда люди собрались построить башню до небес – то есть явно не понимали, что задачу поставили перед собой ложную, недостижимую и бессмысленную…»[94].

Размышляя о «непохожести» людей друг на друга, герои Е. Водолазкина в романе «Лавр» ведут разговоры об уродливых существах, населяющих землю, которых никто не видел, но о которых слагаются легенды и предания: «Люди – они разные. Вот говорят, есть люди, называемые андрогинами. Тело имеют с одной стороны мужское, с другой стороны женское: А есть люди, называемые сатирами. Жилища их в горных лесах, и движение их скоро: когда бегут, никто не может их

[93] Гиголашвили М. Толмач. Роман. СПб.: Лимбус Пресс, 2003. С. 57.
[94] Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик. М.: ЭКСМО, 2007. С. 32.

настигнуть.… Существуют, как известно, и скиаподы – люди, отдыхающие в тени своих ступней. Ступни их столь велики…, что в жаркую погоду они закрываются ими, как навесом… у иных собачьи головы, а иные без голов, на груди зубы, на локтях глаза, у иных два лица, иные с четырьмя глазами, иные по шести рогов на голове носят, у иных по шести пальцев на руках и на ногах…»[95]. Причиной такого разнообразия людей и языков в мире древнерусский человек объясняет себе так: «Все дело в том, что после столпотворения Бог отпустил всех жить по склонности сердец их. Вот некоторые и заблудились. Направили свой путь сообразно своим склонностям, и их внешний вид стал соответствовать их образу мысли»[96].

Зачастую писатели напрямую не упоминают о библейском тексте, однако структурные элементы, характерные для мифа о вавилонской башне, отсылают к Священному Писанию. К ним относятся следующие устойчивые мотивы:

- сначала существует целостность, единство народов на земле;

- затем обязательно появляется мотив гордыни, вознесения над божественной волей, неоправданная уверенность человека в своём всемогуществе;

- в результате чего происходит распад целого на части, расчленение на отдельные культуры и языки;

- наконец, появляется мотив непонимания, невозможности установления контакта и мучительный поиск общего, единого языка.

В романе «Взятие Измаила» Михаила Шишкина есть диалог, актуализирующий проблему непонимания и отражающий желание героев найти путь её разрешения: «На свете существует десять тысяч живых языков, Евгений Борисович, – сказал Мотте, когда после чая вышли посидеть на крыльцо, – и еще Бог знает сколько мертвых. Зачем нужен еще один – не понимаю.

---

[95] Водолазкин Е.Г. Лавр*:* Роман. М.: Астрель, 2012. С. 304.

[96] Водолазкин Е.Г. Лавр. С. 305.

Вот в этом-то все и дело, – вспыхнул Д., – в непонимании! Каждый отделен от другого стеной непонимания! И отсюда все обиды, ненависть, ложь и невозможность любви. Вот первопричина зла, живущего в человечестве. А единицей непонимания является слово. Вы произносите слово и вкладываете в этот дрожащий кусочек воздуха свой сокровенный смысл, исходящий из опыта прожитой вами до этого слова жизни, и с каждой минутой, с каждым вздохом меняется смысл произносимого. Даже если вы будете твердить одно и то же. Одно и то же слово, сказанное вами в начале жизни и в конце, означает совсем разные вещи. А это значит, что не только другой не может понять говорящего, не прожив его жизни, но и вам недоступно понять себя, ни прошлого, ни будущего. Вот отчего все говорят что-то, и никто никого не понимает. И чем больше слов, тем сильнее путаница!»[97]. То есть человек не понимает и представителя другой культуры, и своего соплеменника, и даже самого себя.

Современные писатели по-разному интерпретируют проблему непонимания и предлагают несколько вариантов её разрешения. В романе Мих. Шишкина «Венерин волос» герой работает переводчиком в швейцарском центре для беженцев, берёт интервью у бывших советских людей – представителей разных национальностей – и переводит ответы начальнику центра, который и принимает решение о судьбах просящих помощи. Начальник машинально кивает головой, заранее никому не веря, никого не слушая, ставя штамп «…в досье на первой страничке. Это означает ускоренное рассмотрение дела ввиду очевидного отказа»[98].

В романе происходит обезличивание человека, получается, что беженец рассказывает не о своей личной трагической судьбе, а воспроизводит уже существующую, много раз рассказанную до него историю. Главная задача – выбрать правдивую историю, поскольку врёт не человек, а истории бывают лживые и правдивые. А точнее говоря, это

[97] Шишкин М.П. Взятие Измаила: роман. М.: Вагриус, 2007. С. 202-203.

[98] Шишкин М.П. Венерин волос: роман /Михаил Шишкин. М.: Вагриус, 2005. С. 9.

истории выбирают человека: «История – рука, вы – варежка. Истории меняют вас, как варежки. Поймите, истории – это живые существа»[99]. Поскольку люди здесь теряют свою индивидуальность, становясь сюжетами, рассказанными ими и прожитыми уже кем-то неоднократно, узнать правду крайне сложно: «Значит, все просто: раз нельзя выяснить правду, то нужно выяснить хотя бы неправду. По инструкции, неправдоподобие в показаниях дает основание поставить вот этот самый штамп»[100].

Для Михаила Шишкина путь преодоления «непонимания» остаётся ненайденным. Утрачена вера в человеческую правду, а значит, и в самого человека, понять которого уже невозможно.

Заметим, что в произведениях есть ещё один символический смысл, отсылающий нас к библейской легенде. В.А. Разумовская считает, что «миф о Вавилонской башне является не только общепризнанной в мировой культуре метафорой, объясняющей существование множества языков, но и ярким символом незаконченности, незавершённости построения архитектурного сооружения. Любое творение, в том числе и словесное, никогда не будет закончено, даже если его создатель завершил работу над ним. Произведение продолжает своё развитие, созидание в интерпретациях, переложениях, переводах, что является обязательным условием его дальнейшего существования. Так, по утверждению французского философа и теоретика Ж. Дерриды, «именно оригинал нуждается в переводе, он хочет быть переведенным, он «вымаливает» этот перевод»[101].

---

[99] Шишкин М.П. Венерин волос. С. 116.

[100] Шишкин М.П. Венерин волос. С. 22.

[101] Разумовская В. А. Многоязычие «сильных» текстов литературы: продолжение строительства Вавилонской башни // Концепт и культура: диалоговое пространство культуры: языковая личность. Текст. Дискурс. Сборник статей. VI международная научная конференция. (Кемерово – Ялта, 25–27 сентября 2016 г.). С.289.

Эта же идея звучит в романе А. Битова «Преподаватель симметрии». Писатель считает, что «только в переводе (пересказе, перекодировке) возможна жизнь текста»[102]. Однако основной проблемой соотношения текста и смыслов для писателя заключается в том, что любое понимание всегда будет приблизительным, а иногда даже будет искажено. А. Битов в гиперболизированной форме указывает на экзистенциальную природу понимания иного сознания, мышления, текста, где главную роль играют фантазия, интуиция, импровизация познающего субъекта. С одной стороны, «приблизиться к смыслу можно, лишь приблизившись к экзистенциальному опыту творца текста; с другой – отождествление опыта невозможно, и потому тексты обречены на неточное, неистинное понимание»[103]. Предлагая свою трактовку проблемы понимания чужого произведения, а значит, и понимания другого человека, в том числе и представителя иной эпохи или культуры, писатель приходит к выводу: понять иное сознание, мышление, язык, культуру, смысл произведения невозможно, и в каждом переложении жизнь текста, действительно, будет новой, отличной от той, которую дал ей подлинный автор, поскольку полного совпадения с жизненным и чувственным опытом творца текста не может достичь ни один мастер перевода.

Тема перевода заявлена и в романе Е. Чижова «Перевод с подстрочника». Главный герой Олег Пичигин приезжает в восточную страну Коштырбастан для того, чтобы перевести на русский язык стихи президента Гулимова. Имея статус национального поэта, Гулимов хочет приобрести известность за пределами его небольшой страны, что придаст ему вес в мировом масштабе и укрепит политическую власть.

---

[102] Рыбальченко Т.Л. Онтологические аспекты проблематики новых новелл романа А. Битова «Преподаватель симметрии» // Вестник Томского государственного университета. 2011. Вып. 1. С. 84.

[103] Рыбальченко Т.Л. Онтологические аспекты проблематики новых новелл романа А. Битова «Преподаватель симметрии». С. 90.

Для превращения перевода из дословного, опирающегося на подстрочник, в художественное произведение, главным для переводчика становится возможность максимально приблизиться к народу Коштырбастана, понять образ мыслей, духовную жизнь и культуру восточного человека. Однако в романе Е. Чижова полное духовное слияние представителя одной культурной традиции с народом другой оказывается иллюзорным, обманчивым. Как бы Олег Пичигин ни старался понять жизнь Коштырбастана, он все равно остается в этой стране чужим, обречённым на смерть. Ответ на вопрос о глобальном непонимании писатель даёт в символическом эпизоде. В поезде Пичигин пробует национальный алкогольный напиток у старого коштыра в надежде понять, что этот человек нашёл в монотонных пейзажах восточной земли, проплывающих за окном вагона. Сначала Пичигину кажется, что он начинает улавливать красоту этих краёв, но пищеварение Олега не воспринимает местного напитка, и он решает, что у восточного человека весь организм устроен иначе, чем у русского, в том числе и зрение, поэтому ему никогда не понять и не увидеть того, на что так долго смотрит старый коштыр. Е. Чижов делает акцент на том, что для человека, сформированного в одной культурной среде, ценности чужой культуры остаются инородными, искусственно вживлёнными в сознание, и даже попытка понимания порой губительна для человека.

Существует и принципиально иная точка зрения на проблему непонимания в разноязычном мире. Некоторые авторы считают, что «…можно восстановить утраченную целостность, но на вопрос о путях ее обретения каждый из писателей отвечает по-своему»[104]. Так, например, Л. Улицкая в предисловии к английскому изданию романа «Даниэль Штайн, переводчик» писала о сложностях построения продуктивного

[104] Юхнова И.С. Образ переводчика и проблема межкультурной коммуникации в современной отечественной литературе// Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2015. № 2-2. С. 311.

диалога: «В этом мире, в котором мы испытываем всяческие затруднения, существуют недоразумения на каждом уровне. В семье родители и дети часто полностью не слушают друг друга. Между людьми учителя не понимают своих учеников, соседи не понимают своих соседей, и любители кошек не понимают любителей собак <...>. К этому еще добавляются отношения между государствами, этническими группами и религиями. Все эти недоразумения и отклонения порождают недоверие, страх и агрессию»[105]. По мнению героя Л. Улицкой – католического священника – глобальное непонимания в современном мире связано с тем, что изначально человек пошёл против Бога, по ложному пути, руководствуясь исключительно эгоистическими целями. А поскольку тщеславие, эгоизм во все века овладевали людскими душами, то «… для современного человека важнее не «понимать», а «побеждать», «овладевать», «потреблять»»[106].

Однако Даниэль Штайн искренне верит в возможность обретения утраченной цельности и диалог между представителями разных национальностей и вероисповеданий, посвящая всю свою жизнь построению такого диалога. Он неоднократно меняет место жительства, переезжая из страны в страну, знает много языков и постоянно пополняет их число в течение жизни. Ему удаётся наладить общение между людьми, придерживающихся противоположных религиозных, политических, мировоззренческих взглядов.

Героиня Дины Рубиной из повести «Последний кабан из лесов Понтеведра» пытается вжиться в пространство чужой культуры без знания языка. Свое представление о чужой стране, ее народе, его культуре она выражает доступными ей способами. Таковыми оказываются средства искусства – она ищет и находит параллельные сюжеты в чужой – испанской – и родной – русской – культуре. С помощью испанской

[105]Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик. М.: ЭКСМО, 2007. 528 с.
[106]Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик. С. 32.

музыки, народных испанских песен, национальных танцев, театральных постановок, которые то и дело разыгрывает испанский иммигрант Люсио, театральный декоратор по профессии, героиня всё глубже погружается в жизнь испанцев, а образ никогда не виданной страны вырисовывается в ее сознании всё отчётливей и ярче. Кроме того, автор постоянно упоминает имена всемирно известных композиторов (Баха, Моцарта, Генделя, Бизе, Чайковского), писателей и поэтов (Сервантеса, Бунина, Тургенева, Малларме, Ленгленда, Гомера), художников (Веласкеса, Перова), нередко приводит отрывки народных испанских песен, использует сюжеты мировой литературы, обращается к общеизвестным культурным метафорам. Все это создает диалог эпох и культур в повести. Таким образом, Д. Рубина видит выход из ситуации трагического распадения языков в приобщённости к различным культурам и к шедеврам мирового искусства.

Д. Трускиновская в повести-антиутопии «Переводчик со всех языков» дает свое решение проблемы непонимания. Она вытекает из исторических обстоятельств, связанных с крушением страны, в которой русский язык выполнял великую объединительную функцию, так как был языком межнационального общения. Теперь же он изгоняется из бывших союзных республик, в результате их национальный язык накапливает агрессию, что ведет к глобальным кризисам и разрушению нации. В повести появляется универсальный переводчик, словарь, симбионт, владеющий всеми языками мира, созданный после утраты «старшего языка», существовавшего до строительства Вавилонской башни. Такое устройство придумано людьми и призвано упростить задачу человечеству в понимании друг друга: «Потому что новые языки появились, количество символов и смыслов увеличилось тысячекратно…. Стало невозможно понять людей…. Их настигло проклятие. Разрозненность языков –

проклятие»[107]. В повести поднимается ещё одна важная проблема. По мнению писательницы, без тесного контакта, без заимствований, без диалога языки обречены на вымирание, а вместе с ними – обречены на вымирание и нации, которые уходят в изоляцию или агрессию.

Тому, как меняется мировоззрение человека, большую часть жизни прожившего в чужой стране, как он начинает мыслить категориями другой духовной культуры, посвящён роман И. Ефимова «Новгородский толмач», действие которого разворачивается во второй половине XV века. В русский торговый город Новгород приезжает Стефан Златобрад в качестве толмача при немецком торговом дворе. Однако существует и другая цель его приезда. Будучи искренним приверженцем католичества, он отправляется в православную страну для того, чтобы сообщать своему наставнику, священнику Любекскому о церковных делах. Этот шпионский визит обусловлен тем, что Новгород был объектом политических противостояний и постоянных притязаний тевтонского ордена. Католическая церковь считала православие отступничеством от истинной веры.

Герой полагает, что только с помощью языка, воздействуя словом на сознание можно переубедить «восточных вероотступников» и вернуть их «в лоно католической церкви»[108]. Оказавшись в чужой стране, среди чужого народа с иным языком и культурной традицией, Стефан Златобрад начинает сравнивать, сопоставлять обычаи и привычки русского и немецкого народов. Получается, что герой не столько осуществляет посредничество между нациями с помощью знания языков и перевода,

---

[107]Трускиновская Д. М. Переводчик со всех языков: повесть. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://royallib.com/read/truskinovskaya_daliya/perevodchik_so_vseh_yazikov.html#20480 (Дата обращения 16.03.2017).

[108]Ефимов И.М. Новгородский толмач: Роман / И.М. Ефимов // Звезда. 2003. № 10 С. 15. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/efimov_igor/novgorodskiy_tolmach.html (Дата обращения 21.02.2017).

сколько ведёт диалог с самим собой, терзаясь сомнениями и отвечая себе на вопросы, мучающие его душу. Герой прочно укореняется в русской культуре, принимает её систему ценностей, что приводит к противоречиям и ломке прежних убеждений.

Процесс вживания в чужую культуру и путь постижения самого себя идут параллельно, в результате чего рождается новый человек. Герой меняет имя, образ мыслей, вероисповедание. Для Ефимова вопрос о непонимании разрешается принципиально иначе, чем для Чижова: понять другого человека можно ценой отречения от своих убеждений, полностью растворившись в его языке, культуре, переродившись и приняв его национальные ценности.

Таким образом, миф о Вавилонской башне является источником метафизического смысла произведений, затрагивающих проблему разноязычия, сюжет которых связан с переводом и образом переводчика. Причём разноязычие стоит понимать в двух значениях: в узком смысле, это наличие множества национальных языков, наречий в мире, в таком случае переводчик выполняет свою прямую, профессиональную функцию, имея дело с буквами и звуками, обеспечивает общение между представителями разных национальностей и культур. В широком смысле, это ещё и существование разных мировоззрений, политических взглядов, религий и пр., возникающих внутри одной нации, культуры, семьи, а также противоречий внутри самого человека. Здесь для переводчика, интерпретатора важным оказывается не владение иностранными языками, а умение читать между строк, заглядывать в человеческие души. В таких ситуациях диалог устанавливается путём нахождения точек соприкосновения, пробуждения чувства сострадания.

2.2. Миф о пророке Даниеле как мифопоэтический источник образа переводчика

Прочитать скрытый, тайный смысл – ещё один сюжет, активно развивающийся в современной литературе. С ним связан второй метафизический смысл, отсылающий к священному писанию, а именно, к легенде о пророке Даниеле, обладающем даром от бога – понимать и толковать сны, что и принесло ему славу при дворе. Особенно важен в рамках данной темы эпизод на Валтасаровом пиру, где пророк разгадал таинственную надпись: «Мене текелупарсин» (ты ничтожен, и твое царство поделят мидяне и персы).

В тех случаях, когда сюжет о переводчике берёт своё начало в легенде о пророке Даниеле, вычленяются два основных мотива: существование некого загадочного текста, написанного таинственным языком, и появление человека, который может его перевести и понять. Если произведения, источником которых является миф о вавилонской башне, ориентированы на массовость, глобальность, поднимают вопрос об объединении наций и культур, то в произведениях, отсылающих читателя к легенде о пророке Даниеле, напротив, появляется персональность, уникальный человек, способный проникнуть в тайный смысл загадочных текстов.

В данном контексте интерес представляет повесть М. Терехова «Переводчик “Переводчика”». Главный герой своим литературным переводом режиссирует события собственной жизни. Переведённый текст воспроизводит реальную действительность. Мистическим образом, попадая во власть событий, рассказанных в оригинальном тексте, герой начинает ощущать себя то подлинным автором, то придуманным литературным персонажем, то сумасшедшим. Разгадать таинственный смысл всего происходящего переводчику не удаётся и поэтому в финале

повести, не придумав ничего лучшего, он сжигает оригинальный текст, тем самым останавливая череду трагических событий.

В начале повествования переводчик рассуждает над тем, что тексты неизвестного писателя переводить проще, чем произведения прославленного литератора, так как они не требуют такой тщательности, скрупулёзности в работе над словом. На деле оказывается совсем иначе: переводчик настолько приближается к образу автора, что его жизненный опыт становится судьбой переводчика. Как замечал один из героев повести Наум, «…при любом переводе невольно теряются смысловые оттенки и полутона первоначального текста. А при переводе с перевода, бывает, иногда теряется и основная идея»[109]. Для того чтобы переведённый текст абсолютно совпадал с оригиналом, оказывается недостаточно лингвистических знаний, переводчику необходимо пережить события переводимого текста, стать их участником, прочувствовать все нюансы изнутри, врасти в личность подлинного автора, превратиться в него.

Это произведение примечательно тем, что его можно отнести к так называемой массовой беллетристике (но не массовой литературе). Автор претендует на обозначение проблемы, актуальной для современного человека. Вместе с тем он строит свое повествование таким образом, что обыгрывает штампы и формулы литературы массовой, так как его герой переводит детектив. М. Терехов как бы включается в литературную игру, а проблема перевода для него состоит не в поиске слова, а в осознании возможности смоделировать собственную жизнь.

К теме истолкования чужих посланий обращается и А. Чернобровкин в коротком рассказе «Толмач». Несмотря на то что в произведении переводчик не встречается с таинственными письменами, а разгадывает невербальные послания, писатель ставит переводчика в нестандартную

---

[109]Терехов Б.В. Переводчик «Переводчика». [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://royallib.com/book/terehov_boris/perevodchik_perevodchika.html (Дата обращения 02.02.2017).

ситуацию: язык посланника-степняка толмачу оказывается незнакомым и он вместо того, чтобы выполнять свои профессиональные обязанности – выстраивать коммуникацию, переводить речь чужеземца с его наречия на русский язык, расшифровывает символические действия басурмана, угадывает намерения врага и тем самым спасает город от нашествия степняков. Герой обладает внутренним чутьём, магическим знанием, интуитивно растолковывает таинственные жесты посланника-иноземца. Таким образом, автор подчёркивает мысль о том, что для переводчика, толмача знание языков оказывается недостаточным условием для успешной коммуникации. Он должен видеть и понимать то, что остальным недоступно. По мнению А. Чернобровкина, дополнительными, но в то же время обязательными качествами, которыми должен обладать толмач, являются и развитая интуиция, и азарт, и незаурядный ум, и, конечно, готовность видеть во всём скрытую, зашифрованную информацию, желание разгадывать загадки и улавливать намёки.

Толмач Чернобровкина – герой активного действия, поступка, постоянно искушающий судьбу (этим объясняется его вовлеченность в азартные игры, в которых герой постоянно побеждает). Он не ретранслирует чужие идеи и побуждения, а определяет течение жизни в «своем месте».

Если метафорически расширить понимание образа переводчика, то процесс перевода представляется не просто как перевод с чужих наречий, а как умение адаптироваться, приспособиться к окружающей среде. В такой ситуации перед читателем возникает уже не переводчик, дословно переводящий с одного языка на другой, а интерпретатор, растолковывающий мысли и идеи другого человека.

В романе Е. Чижова «Перевод с подстрочника», кроме основного сюжета, тема перевода раскрывается ещё в одном аспекте: между президентом-пророком и народом одной страны, носителями одного языка, существует посредник, культурный и политический деятель Тимур

Косымов, растолковывающий предсказания и волю «Народного Вожатого». Он помогает разгадать символический смысл стихов: «…между поэтом и пророком огромная разница… поэт обращается к отдельному человеку, давая ему слова для осознания себя, тогда как пророк, прежде всего, политик, он говорит со всем народом…, сплачивая разных людей в единое целое»[110]. Здесь писатель затрагивает ещё одну тему – тему власти. Косымов не просто доносит, интерпретируя, слова Гулимова народу Коштырбастана, согласно своим интересам и убеждениям он создаёт реальность, не имеющую ничего общего с тем, что говорит и думает сам президент. Кроме того, на контакт с народом всегда выходит не правитель, а его посредники – двойники, это также доказывает, что политическая власть существует изолированно, отдельно от общества. Роль Косымова в истории и политике Коштырбастана чрезвычайно велика: именно он формирует представление о президенте, которого никто никогда не видел, а интерпретация – это своеобразный инструмент власти, способ воздействия на массовое сознание. Выясняется, что и Пичигин подвержен этому влиянию и проживает судьбу, заранее срежиссированную Косымовым в предисловии к его поэтическому сборнику. Он не только делает Олега известной личностью, провозглашает его талантливым поэтом и переводчиком, но и планирует его жизнь и смерть.

Таким образом, в романе Косымов не только ретранслирует идеи «народного вожатого», но и с помощью перевода генерирует нужные смыслы, помогающие политическому деятелю формировать настроение, мнение общества и фактически управлять страной.

С темой пророка и его толкователя-переводчика связан мотив света, занимающий в романе особое место. Свет не только льётся вокруг, но и живёт глубоко в человеке. В последнем случае свет можно трактовать в двух значениях: в узком смысле – как способность творить, писать стихи,

[110] Чижов Е. Перевод с подстрочника. М.: АСТ, 2013. С. 512.

которые имеют власть над народом и могут повести его на благое дело или на кровавую войну; в широком смысле свет – это внутренняя сущность человека: чем он живёт, на что способен и что несёт в окружающий мир – добро или зло. Важным становится, с каким светом: резким, слепящим или приятным, спасительным – человек идёт к другому человеку, будь то представитель иной нации, религии, идеологии или же соплеменник, носитель родной культуры.

Тема истолкования, расшифровывания таинственного языка раскрывается в современной литературе ещё с одной стороны: интерпретатор разъясняет смысл слов другого человека, но и способен считывать информацию, посылаемую окружающим миром, открывающуюся немногим, и «…. это понимание высшего порядка»[111].

То есть интерпретация, а вместе с ней и понимание, возможно в том случае, когда интерпретатор владеет неким знанием, или особыми свойствами: будь то язык природы, космоса или символический язык снов и видений.

В рассказе-фэнтези К. Кривцуна «Переводчики» профессия переводчика получает особый статус. При этом заметим, что автор использует слово «переводчик» для обозначения не переложения некоего текста с одного языка на другой, а для обозначения действия, связанного с переносом грузов на огромные расстояния в космическом пространстве.

Переводчики – это небольшая избранная группа людей, имеющая свои привилегии и послабления. Герой, по прозвищу Зверь, обеспечивает перемещение грузов через «вне-пространство», силой разума и воли строит мосты, соединяющие разные точки пространства. В таком сложном процессе переводчик испытывает «океан боли и реки страха»[112], получая взамен быстрое перемещение объектов. В рассказе создаётся образ

---

[111]Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик. М.: ЭКСМО, 2007. С.528.

[112]Кривцун К.А. Переводчики. Рассказ, 2010.[Электронный ресурс].– Режим доступа: http://samlib.ru/k/kriwcun_k_a/lzp_00.shtml (Дата обращения 12.04.2016).

вселенной, с которой переводчик может вступать в диалог: «Космос больше не был безразличным и мёртвым. Он говорил с ней. На простом и понятном каждому языке боли»[113]. Иными словами, переводчик понимает язык вселенной, расшифровывает её послания и умеет с ней договориться. Одновременно такая профессия оказывается смертельно опасной, поскольку, постоянно находясь на грани жизни и смерти, переводчики часто сходят с ума или умирают.

Понимание языка природы, умение читать ее, как читают книгу, – свойство героя Е. Водолазкина. В романе «Лавр» речь идёт о далёком средневековье. В произведении есть персонаж, противопоставленный жителям средневековой русской деревни Рукиной слободки, – дед Христофор. Дед ведёт интеллектуальную жизнь книгочея. Будучи народным лекарем, целителем, он хочет охватить все области человеческого знания, не ограничиваясь одной медициной, постоянно подчёркивая, насколько несовершенен и ничтожен человек по сравнению с окружающим миром. А. Гуревич писал: «В средние века мир не представлялся многообразным и разнородным, – человек был склонен судить о нем по собственному маленькому узкому мирку»[114]. То есть знания средневекового человека ограничивались кругом его забот и проблем. В романе деревенские жители, в отличие от деда Христофора, показаны неграмотными, невежественными, неопрятными людьми, они были заняты повседневными делами: засеванием полей, охотой, рыбалкой, и знания по истории, географии, астрономии им казались лишними. Информация о внешнем мире поступала чаще всего от купцов и паломников, но и в этих случаях рассказы становились легендами. Мир средневекового человека состоял не только из реальных, земных существ,

---

[113]Кривцун К.А. Переводчики. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://samlib.ru/k/kriwcun_k_a/lzp_00.shtml (Дата обращения 12.04.2016).

[114] Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры // Гуревич А.Я. Избранные труды. Средневековый мир. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2016. С. 70.

предметов, явлений, но и включал в себя «иной мир, порождаемый религиозным сознанием и суевериями»[115]. Так, в романе Е. Водолазкина деревенские жители считают, что люди, умершие без покаяния, способны нагонять на деревню беды и несчастья. Такое провинциальное сознание, стадное чувство солидарности не даёт понять один очевидный факт – младенец, родившийся мёртвым, не проживший на белом свете ни минуты, не может им ничем навредить. В своём слепом суеверии они не способны противопоставить себя большинству: ни один человек не пытается спасти из горящей избы девушку, которая, по мнению деревни, носит ребёнка от нечистой силы. Кроме того, жизнь средневекового человека в романе предстаёт как преодоление природных катастроф, голода, смертельных болезней: в начале романа Рукина слободка охвачена моровым поветрием, в финале её ждёт другая беда – голодный неурожайный год. Неграмотность, интеллектуальная отсталость средневекового деревенского человека объясняется, прежде всего, тяготами, которые он испытывал, а ведение натурального хозяйства было направлено на удовлетворение основных потребностей. Окружающая природа рассматривалась с точки зрения практической пользы, которую она могла принести.

Дед Христофор, напротив, живёт в гармонии с окружающей природой, относится к ней, как к живому существу, понимает язык трав и растений, изучает народные приметы и предсказывает погоду. Угадывая в поведении животных символические послания человечеству, Христофор призывает внука учиться у братьев наших меньших: «Львенок, Арсение, всегда рождается у львицы мертвым, но на третий день приходит лев и вдыхает в него жизнь. Это напоминает нам о том, что и дитя человеческое до своего крещения мертво для вечности, а с крещением – оживает»[116]. Свои знания дед записывает на бересте, тем самым, по его мнению, упорядочивая зафиксированным словом хаотичный, бессистемный мир.

---

[115]Гуревич А. Категории средневековой культуры. С. 71.

[116] Водолазкин Е.Г. Лавр: Роман. М.: Астрель, 2012. С. 442.

Такая любовь к слову, книге, грамотность, образованность была не характерна для деревенского жителя средневековой Руси. Как известно, в тот период в распространении книжности огромную роль играла церковь. Сначала расширение знания и развитие книжности было направлено на светское общество, но постепенно на первый план выходит монастырская книжность и монастырские библиотеки. Поскольку книжность, в отличие от грамотности, которая заключается в обучении чтению и письму, предполагает знания на более высоком (философском) уровне, то и слово «книжник» употреблялось в отношении интеллектуальной элиты церковных мыслителей. Именно монастыри стали центрами сосредоточения и распространения книг, «В них концентрировалась «книжность» как «научно-гуманитарная» деятельность в понимании того времени»[117]. Монастырские переписчики активно работали над переписью книг для продажи, стоимость которых была недоступна деревенскому жителю. Кроме того, как уже говорилось выше, люди в деревне занимались сельским хозяйством, и все их усилия были направлены на то, чтобы выжить в суровых условиях.

Лес в романе представлен как прообраз человеческого бытия. Человек слит с природой, живёт по её законам и считается с её существованием. Деревенские рыбаки оказываются чем-то инородным, не вписывающимся в жизнь природы. Поэтому и слова, которыми они перекидываются друг с другом, мальчик разобрать не может. Слова рассыпаются на отдельные звуки, теряется их лексическое значение, утрачивается связность разговорной речи. В романе язык природы, леса для деда Христофора и Арсения оказывается понятнее, чем речь людей.

Не случайно в финале романа герой обретает спокойствие и умиротворение именно на лоне природы. Человек, пришедший из

[117] Рогов В.А., Рогов В.В. Древнерусская правовая терминология в отношении к теории права. (Очерки IX - середины XVII вв.). М.: МГИУ. 2006. С. 106.

природы, в ней же и растворяется, находит ответы на все свои вопросы и постигает высший смысл жизни на земле.

В романе Е.М. Водолазкина показан еще один герой, которого также можно считать переводчиком в широком смысле. Итальянец Амброджо приезжает в Псков для изучения вопроса о конце света. По словам посадника Гавриила, именно на Руси признаки приближения конца света будут заметны отчётливей всего. Амброджо обладает даром предвидеть будущее: иногда оно ему является в вещих, пророческих снах, которые он умеет правильно растолковать, иногда герой видит сцены из будущего в настоящей жизни непосредственно своими глазами, символический смысл которых так же безошибочно угадывается итальянцем. Амброджо вступает в диалог со временем, а точнее с вечностью, которая говорит с ним на таинственном языке снов и видений.

Таким образом, в связи с вышесказанным, можно сделать вывод: метафизическими (символическими) источниками произведений современной литературы, затрагивающих тему перевода и образа переводчика, являются два библейских текста:

во-первых, миф о Вавилонской башне, объясняющий разнообразие народов и языков на земле. Современные писатели предлагают несколько вариантов преодоления разноязычия и разрешения проблемы непонимания, возникающего при построении межкультурного, межнационального диалога: от абсолютной невозможности разрешения данной проблемы (у Мих. Шишкина) до полного приятия иного сознания и растворения в чужой культуре (у И. Ефимова). В таких произведениях чаще всего перевод выступает в своей основной функции – с помощью него переводчики преодолевают языковой барьер.

Во-вторых, легенда о пророке Даниеле, разгадавшем символическую надпись, сделанную таинственной рукой. Современные писатели по-разному интерпретируют этот сюжет, заставляя своих героев переводить,

расшифровывать послания и с повседневного языка обыденной жизни, и с символического языка снов и видений, и с мудрого языка природы, и с пугающего языка космоса, и с ирреального языка мистики. В таких произведениях перевод помогает объяснить скрытый смысл не столько с помощью языка, сколько благодаря личным (умственным и духовным) качествам переводчика.

Эти две модели мифа о переводчике в современной литературе встречаются в синтезированном виде. С одной стороны, в произведениях, связанных с переводом и образом переводчика, всегда поднимается проблема глобального «непонимания», остро осознается разобщённость языков, поэтому возникает стремление к воссоединению, к объединению всего человечества, к поиску общего пути. Для осуществления этой цели должна появиться исключительная личность, человек, который владеет некими таинственными знаниями и способен помочь преодолеть глобальное непонимание.

2.3. Переводчик и толмач как два типа героев-переводчиков

Характерно, что современные авторы, обращая внимание на личность переводчика, вернули в литературный язык устаревшее слово «толмач», переосмыслив его. На Руси к толмачам сложилось неоднозначное отношение. До XVIII века переводчики и толмачи составляли две отдельные группы, обязанности которых имели некоторые различия: «…переводчик имел право на перевод письменных текстов, толмач – на перевод устной речи»[118]. Ещё одной дополнительной обязанностью толмача была курьерская служба. Все документы из посольства в другие ведомства доставляли толмачи, за что и получали

[118]Куненков Б. А. Переводчики и толмачи Посольского приказа во второй четверти XVII в.: функции, численность, порядок приема. 2012. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mkonf.iriran.ru/papers.php?id=50 (Дата обращения 02.07.2018).

неприглядное прозвище «почтовые клячи». Переводчики же такую работу не выполняли. К тому же историки замечают, что, входя в состав иностранных дипломатических миссий, следовавших как от границы в Москву, так и в обратном направлении, «посольства европейских стран всегда сопровождали переводчики»[119], в то время как толмачи следовали вместе с Крымскими и Турецкими миссиями. То есть, несмотря на то что функции переводчиков и толмачей состояли в установления коммуникации между разноязычными группами, различия существовали в служебных обязанностях и в отношении к ним общества. Толмачи осваивали свою профессию чаще всего случайно, жизненные обстоятельства вынуждали их знать несколько языков, поскольку обычно это были люди, прожившие долгое время на чужбине, вернувшиеся из плена, или чужеземцы, осевшие на Руси. Этим и объясняется владение толмачами преимущественно устной речью. В допетровскую эпоху контакты с чужой культурой существовали, но часто воспринимались настороженно, особенно со стороны церкви, так как воспринимались как бусурманское влияние, способное осквернить чистоту веры. Этим обусловлен тот факт, что «чужие языки… рассматривались как средства выражения **чуждой** [выделено нами – Т.В.] культуры»[120]. Иное мировосприятие, жизненный уклад, традиции и привычки встречались с подозрением и даже с враждебностью, поэтому к толмачу было настороженное отношение как к человеку, жившему среди иноплеменников, иноверцев. Переводчики же формировались в книжной культуре, они занимались письменными переводами и чаще всего европейских языков. Такие знания зачастую добывались специально, путём обучения, а не в силу биографических особенностей. Этим и

[119]Куненков Б. А. Переводчики и толмачи Посольского приказа во второй четверти XVII в.: функции, численность, порядок приема. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mkonf.iriran.ru/papers.php?id=50 (Дата обращения 02.07.2018).

[120]Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 336.

объясняется тот факт, что переводчики имели некоторые привилегии по сравнению с толмачами.

Но, несмотря на настороженное отношение к взаимодействию с иными культурами, завоеватели, расширяя границы своего государства, нуждались в элементарном общении с захваченными народами. Преодоление языкового барьера становилось обязательным условием на пути к взаимопониманию. На толмачей и переводчиков ложилась огромная ответственность за адекватный перевод, с помощью которого стали возможны сборы налогов с захваченного населения, устранение конфликтных ситуаций и заключение различных договоров и соглашений. Так или иначе, на общем фоне необразованного населения допетровского времени, люди этой профессии были грамотными, много знающими (будь то знания, добытые путём изучения или же полученные личным жизненным опытом), кроме того, через них осуществлялись государственные решения и создавались законы, что чрезвычайно важно для любого общества и государства.

Таким образом, из толкования слов «переводчик» и «толмач» выявляется два типа отношения к языку, к слову: в первом случае – это изучение, когда человек, находясь в родном культурном пространстве, постигает чужое, его перевод лишён личного опыта; во втором случае постижение языка неотъемлемо связано с пребыванием в чужой культурной среде. То есть переводчик просто существовал в таких условиях, когда слово оказывалось пережитым, когда понимание чужого языка было необходимым условием для адаптации в чужой стране. Именно такое отличие легло в основу понимания образа переводчика и толмача в современной литературе: «Переводчик – это социальная роль, профессия,

механистическая работа… Толмач же – это человеческая сущность, находящаяся в диалоге с собой»[121].

Чаще всего слово «толмач» появляется в произведениях, связанных с историей Руси. Например, в романе И. Ефимова «Новгородский толмач», действие которого происходит в XV веке (с августа 1467 до лета 1496-года), реализуется идея о том, что межкультурный диалог для толмача осуществляется за счёт приобщения к иной культуре, когда каждое слово «выстрадано и мотивировано жизненным опытом человека»[122].

А. Чернобровкин в рассказе «Толмач», время повествования которого отнесено к эпохе древней Руси, даёт своё понимание образа переводчика. Писатель вводит в ткань произведения небольшой символический эпизод, в котором отношение к личности толмача меняется кардинально. Так, сначала дружинник хватает толмача за плечо, не обращается к нему по имени и позволяет себе разговаривать с ним на повышенных тонах. Но в ответ на пренебрежительные окрики толмач так сдавил запястье дружинника, что у того от боли округлились глаза, после чего дружинник посмотрел на толмача с таким уважением и благоговением, «с каким не глядел и на князя…, не решаясь больше напомнить о спешном деле»[123]. Иначе говоря, дружинник начинает воспринимать толмача не как прислугу или пустое место, а как достойного уважения человека, в чём-то превосходящего его самого, имеющего право на равных приветствовать даже князя. Так, в символической сцене скрыта характерная для литературы последних десятилетий тенденция к переосмыслению понятия «толмач»: оно обретает новый статус, вместо

---

[121]Юхнова И.С. Образ переводчика и проблема межкультурной коммуникации в современной отечественной литературе // Вестник Нижегородского Государственного университета имени Н.И. Лобачевского 2015. № 2. С. 311.

[122]Юхнова И.С. Толмач и переводчик в современной литературе // Вестник Владимирского Государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. 2015. № 3 (7). С. 59.

[123]Чернобровкин А. Толмач // Были древних русичей. Сборник рассказов. 2001. URL: http://lib.ru/RUFANT/CHERNOBROWKIN/byli.txt (Дата обращения 08.07.2018).

«почтовой клячи» становясь незаурядной личностью, владеющей неким знанием, доступным далеко не каждому. Заметим, что в рассмотренном выше эпизоде толмач превосходит своих сограждан не только интеллектуально, но и физически, а его жест свидетельствует, что он владеет и тем «языком» невербальной коммуникации, который будет воспринят и человеком грубой силы.

Писатель предлагает читателю своё видение героя-толмача. Кроме того, что герой обладает богатырской физической силой, незаурядным интеллектом, он еще и азартен (спорит с птичником об исходе петушиного боя, от чего получает несомненное удовольствие). Изображая толмача как игрока по натуре, писатель использует в его описания такие характеристики: «плутоватые глаза», «лукаво подмигнул», «сказал с усмешкой», «ехидно усмехнулся». То есть это человек с «живой душой», со своими интересами и пристрастиями.

Главной отличительной чертой толмача оказывается владение неким интуитивным знанием, что и позволяет ему быть непохожим на остальных. Неслучайно автор ставит героя в ситуацию, когда его навыки совершенно не применимы на практике, ведь язык посла ему не ведом. Герою приходится вести немой диалог с чужеземцем на языке символических жестов и знаков, использовать все свои умственные, интуитивные знания: степняк с интересом «глазами ощупал» «…толмача с ног до головы», проверил «по одним только им ведомым признакам, насколько стоявший перед ними силен, умен и хитер…»[124], решил, что перед ним достойный противник. Удивительным образом толмачу удаётся применить фактические знания, добытые личным опытом, при расшифровывании загадок степняка. Так, в финале рассказа на вопрос дружинника, как тому удалось угадать, что именно красный шар окажется крепче чёрного,

[124] Чернобровкин А. Толмач // Были древних русичей. Сборник рассказов. 2001. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/RUFANT/CHERNOBROWKIN/byli.txt (Дата обращения 08.07.2018).

толмач с иронией и даже насмешкой отвечает: «После долгих лет учебы и странствий, я пришел к одному удивительному выводу… красные петухи всегда бьют черных»[125].

Таким образом, в рассказе А. Чернобровкина для толмача умение понимать другого человека заключается в способности вести невербальный диалог на интуитивном уровне и интерпретировать его жесты, взгляды, выражения лица, с помощью хитрости, фантазии, гибкости ума и т.д., которые черпаются из личного жизненного опыта героя.

Однако слово толмач употребляется не только в произведениях, затрагивающих исторические темы, но и в романах о современности Мих. Шишкина «Венерин волос» и М. Гиголашвили «Толмач». В произведениях речь идёт о центрах для беженцев, просящих политического убежища в Швейцарии («Венерин волос») и Германии («Толмач»). А оба героя, русские по происхождению, переводят ответы интервьюеров с русского на немецкий язык и именуют себя толмачами. Но если герой Шишкина профессиональный переводчик, то у Гиголашвили это художник, работающий переводчиком ради практических целей – именно этот заработок даёт ему возможность легально оставаться в Германии. Разница в социальном положении объясняет их принципиально различное отношение к интервьюерам. Так, герой М. Гиголашвили воспринимает беженцев как людей с искалеченной судьбой, сломанной жизнью, и всех их объединяет то, что они «скитальцы, бродяги, перекати-поле. Блудные дети...»[126]. Толмач осознаёт, что сам относится к их числу, и в любой момент может лишиться права оставаться в Германии. Поэтому он и сочувствует, сопереживает беженцам, называя их своими подопечными. Кроме того, нарушая правила точного перевода, вносит

---

[125] Чернобровкин А. Толмач. - Режим доступа: http://lib.ru/RUFANT/CHERNOBROWKIN/byli.txt (Дата обращения 08.07.2018).

[126] Гиголашвили М. Толмач. Роман. СПб.: Лимбус Пресс, 2003. С. 448.

свои поправки, советует, что и как тот должен сказать, чтобы остаться в «немецком раю»[127]. Таким образом, Гиголашвили интерпретирует роль толмача в межкультурном диалоге: вместо переводчика-посредника, выполняющего свои профессиональные обязанности, появляется толмач-помощник, интересующийся судьбой своих клиентов, не упускающий возможности поспособствовать, помочь в устройстве их жизни.

Для героя Мих. Шишкина, давно работающего переводчиком, все беженцы – это сюжеты рассказанных ими историй, которые он слышал неоднократно, и которые повторяются с давних времён: «Вот это тайна: все уже было, а вас еще не было, и вот вы здесь. И потом снова вас никогда не будет»[128]. Не случайно в романе затрагивается множество временных пластов, в нём «пространство собственной жизни сопряжено с пространством всей мировой культуры»[129]. Так, главный герой ощущает себя не просто переводчиком для беженцев в современной Швейцарии, но и толмачом при апостоле Петре, стоящего у ворот Рая. Получение гражданства напоминает толмачу Страшный Суд, на котором решается судьба человека: «И вот нас воскрешают на том самом суде, и мы должны рассказать, как жили. То есть наша жизнь и есть тот самый рассказ, потому что надо все не только подробно рассказать, но и показать, чтобы было понятно – ведь важна каждая мелочь, брякающая в кармане, каждое проглоченное ветром слово, каждое молчание»[130]. А поскольку все истории давно известны, главное на этом суде не торопиться, разобраться в деталях, найти несоответствие, чтобы не пропустить в рай: «Скажи-ка, мил человек, сколько километров от твоей Багдадовки до столиц? Какой курс пиастров к доллару? Какие, кроме непорочного зачатия и первой

[127] Юхнова И.С. Толмач и переводчик в современной литературе // Вестник Владимирского Государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. 2015. № 3 (7). С. 61.

[128]Шишкин М. Венерин волос. С. 49.

[129]Безрукавая М.В. Романы М. Шишкина: авторская модель мира // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 11-6. – С. 1409.

[130] Шишкин М. Венерин волос. С. 48.

снежной бабы, отмечаются в покинувшей тебя стране национальные праздники? Какого цвета трамваи и бурдюки? И почем буханка бородинского?»[131].

В романе М. Гиголашвили герой, составляя психологический портрет интервьюера, разгадывает каждого нового человека как загадку. Он не верит им, но, разобравшись в мотивах лжи, войдя в положение человека, готов закрыть на многое глаза и даже предложить свою помощь. То есть для него важна сама личность, индивидуальность, а не её придуманный рассказ, за каждой историей он видит неповторимую, единственную в своём роде человеческую судьбу.

Для героя же Мих. Шишкина, напротив, человеческая личность ничего не значит, люди для него рассказанные и зафиксированные истории: «Я только записываю. Вопрос-ответ. Чтобы от вас что-то осталось. От вас останется только то, что я сейчас запишу»[132]. Главное в романе не рассказчик беженец, а сам рассказ, ведь «Мы есть то, что мы говорим»[133]. Поскольку истории «странствуют» по миру, и беженец мог её услышать от кого-то другого, определить рассказанное как истину или ложь невозможно, твёрдо можно утверждать лишь одно: «…когда человек говорит нечто, несомненным при этом является лишь сам факт говорения…»[134]. Именно через рассказанные истории, не раз повторяющиеся и в жизни самого толмача, герой понимает беженцев, невольно становясь участником событий. Он настолько пропускает всё услышанное через своё сознание, что оно с какого-то момента начинает жить только в его голове: «И понеслась: вопрос-ответ, вопрос-ответ. <...> Потом перерыв, кофе из пластмассового стаканчика. В другом окне другой двор, тоже снег, и негритята играют в снежки. Но эти негритята ведь

---

[131] Шишкин М. Венерин волос. С. 16.

[132] Шишкин М. Венерин волос. С. 265.

[133] Шишкин М. Венерин волос. С. 25.

[134]Оробий С.П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2011. С. 119.

только что играли в снежки или уже год пролетел? И снова вопрос-ответ, вопрос-ответ. Будто разговариваешь сам с собой. Сам себе задаешь вопросы. Сам себе отвечаешь»[135]. Таким образом, сочувствие, сострадание, понимание другого человека входит в сердце героя через произнесённое слово, когда рассказанные истории находят отражение в судьбе самого толмача, возвращают его к событиям давно минувших лет, что позволяет посмотреть на прожитое спустя время, проанализировать собственную жизнь, понять самого себя.

Интересен и образ мира, формирующийся в сознании обоих героев. Толмач М. Гиголашвили воспринимает окружающий мир как дробящийся на множество осколков изуродованных судеб, трагических событий, рассказанных историй. И своё предназначение толмач видит в том, чтобы собирать воедино «обломки вавилонской башни», «возвращать миру утраченную целостность». В «Венерином волосе» толмач видит мир «как один большой текст, подлежащий переписыванию и исправлениям», он складывается из повторяющихся сюжетов, разнящихся деталями и подробностями, которые нужны лишь для выявления несоответствий. Неслучайно в конце повествования диалоги толмача с беженцами превращаются в два больших монолога, а сам толмач всё глубже уходит в свои воспоминания и размышления. Мир – это череда, мелькающих картинок, сменяющих друг друга историй, в которых действующие лица не играют никакой роли. Каждая отдельная личность лишь средство для того, чтобы эти истории имели возможность повторяться, продолжать жизнь. Толмач называет истории живыми существами, которые меняют людей как перчатки: «…Надо было с самого начала вычеркнуть этого фотографа с его пляжем... Из-за таких, как он, появившихся на два стежка с этой стороны и продолжающихся с обратной, как в мебиусном небе, мир только ветвится до бесконечности, растет комом из прошлогоднего

[135]Шишкин М. Венерин волос. С. 26.

снега…»[136].

Мих. Шишкин и М. Гиголашвили словами «переводчик» и «толмач» определяют два различных способа коммуникации. Так, в романе «Толмач» герой, вопреки своей выбранной роли в акте коммуникации, которая осуждается чиновниками и может принести ему неприятности на службе, сетуя на своё участие в судьбах беженцев, мешающее ему выполнять профессиональные обязанности, с досадой и даже злобой определяет место переводчика в межкультурном диалоге: «Однако выводы делать надо. А какие? А простые – держать язык за зубами, переводить, что слышишь, – и все, свободен, а со своими советами никуда не лезть и молчать, пока не спросят. Ведь толмач – это только говорящий язык без мозга и головы, хоть и с тиннитусом»[137]. В романе аналогичная точка зрения на процесс перевода как на профессиональное занятие высказывается ещё одним персонажем-переводчиком, но уже не в ироническом ключе: перевод для него – это возможность зарабатывать деньги, и чем больше войн и конфликтов на земле, тем выше поток эмигрантов, а значит, у переводчика есть работа, приносящая доход. В романе Мих. Шишкина героиня, не сумевшая абстрагироваться от чужого страдания, приходит к выводу о том, каким должен быть переводчик в данных условиях: «Здесь нельзя никого жалеть…. Надо просто уметь отключиться, стать роботом, вопрос-ответ, вопрос-ответ, заполнил формуляр, подписал протокол, отправил в Берн. Пусть они там решают»[138]. В такой ситуации переводчик – это профессия, социальный статус, а перевод – повседневная, рутинная, механическая работа ради заработка.

Толмач, напротив, – это рефлексирующая личность, пропускающая услышанные истории через свой жизненный опыт. Толмач часто

[136] Оробий С.П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2011. С. 120.

[137] Гиголашвили М. Толмач. Роман. С. 89.

[138] Шишкин М. Венерин волос. С. 17.

погружает читателя в свои размышления, воспоминания. Стараясь познать себя, толмач ведёт диалоги с самим собой, в которых находят отражение и горечь потерь, и боль от совершённых ошибок, и стыд за сделанные поступки, и опасения за дальнейшее будущее. Получается, что процесс перевода для толмача – это морально тяжёлый труд, требующий душевных сил и эмоционального настроя.

Таким образом, межкультурная коммуникация в романе Мих. Шишкина и романе М. Гиголашвили выстраивается двумя способами: в первом случае, межкультурный диалог осуществляет переводчик, профессионал своего дела, преодолевающий языковой барьер между представителями различных наций и языков (у Шишкина – это фиксирование голого факта, заполнение формуляра и нахождение несоответствий, на основании чего можно составить отказ; у Гиголашвили – это занесение данных в анкету, подчинение строгому регламенту). В обеих ситуациях услышанное не затрагивает душу переводчика, не становится его личным опытом; во втором случае, общение строится с «участием» толмача, причём такое общение может реализовываться как в условиях разноязычия, так и в любой ситуации, где возникает непонимание, в которой сам язык уже отходит на задний план (у Мих. Шишкина это герой, который каждое переводимое, понимаемое слово, пробуждающее в нём воспоминания, рассуждения, переживает как свой жизненный опыт). В романе М. Гиголашвили такое понимание возникает за счёт сближения социального статуса и сходства жизненных обстоятельств толмача и его клиентов. Однако, несмотря на различия в отношении героев к беженцам, толмачей объединяет то, что, до конца не веря в рассказанные истории, оба они не остаются равнодушными ни к работе, ни к интервьюерам.

Итак, современные писатели, затрагивающие проблему перевода, используют два понятия – переводчик и толмач. Переводчик – это профессия. В обязанности переводчика входит установление

коммуникации путём перевода с одного языка на другой. При осмыслении образа переводчика внимание акцентируется, чаще всего, на лингвистические знания героя, на его профессиональное мастерство.

Современные писатели по-своему переосмысляют понятие толмач, вкладывая в него разный смысл, однако в одном они сходятся: толмач всегда чувствующая, рефлексирующая личность, для которой владение иностранными языками становится не основным условием в достижении взаимопонимания. Иными словами, толмач пытается понять не столько «что сказал другой человек», сколько «зачем» и «почему» это было сказано. В такой ситуации преодолевается непонимание не в условиях иноязычия, а чаще всего разноязычия, когда непонимание может возникнуть даже внутри одного человека.

С помощью этих двух типов героев осуществляется два варианта коммуникации с другим человеком и с окружающим миром. По-разному интерпретируя роль переводчика, писатели создают своего уникального героя, что позволяет судить об этом образе, как об одном из самых продуктивных в литературе XXI века.

Итак, проанализировав образы переводчиков, встречающихся в современных отечественных произведениях в качестве главных героев, мы попытались определить структуру данного образа.

1. Мифопоэтическими источниками образа переводчика являются два библейских текста: во-первых, миф о вавилонской башне, объясняющий многообразие языков на земле, в таком случае переводчик выполняет свою прямую (профессиональную) функцию, а процесс перевода – это преодоление языкового барьера; во-вторых, легенда о пророке Даниеле, разгадавшем таинственную надпись на Валтасаровом пиру, здесь на первый план выходят личные (умственные и духовные) качества переводчика, а перевод – расшифровать скрытый смысл языка снов и видений, мистики, природы и космоса.

2. Поскольку обозначенные нами модели образа переводчика в современной русской литературе чаще всего встречаются в синтезированном виде, то в таких произведениях появляется определённая система мотивов: с одной стороны, это мотив разобщённости языков, мотив стремления объединить, воссоединить всё человечество, мотив поиска этого общего пути; с другой же стороны, мотив исключительности, то есть, появляется незаурядная личность, владеющая некими таинственными знаниями, способная разрешить глобальное непонимание.

Обязательной проблемой, которая возникает в произведениях о переводчиках и переводе, является проблема «непонимания». Современные писатели предлагают несколько вариантов ее разрешения: от абсолютной невозможности разрешения данной проблемы (у Мих. Шишкина) до полного приятия иного сознания и растворения в чужой культуре (у И. Ефимова).

3. В произведениях, обращённых к теме перевода, современные писатели используют два понятия – переводчик и толмач. В их понимании, переводчик – это профессия, сущность которой состоит в установлении диалога между людьми разных национальностей путём перевода с одного языка на другой. При осмыслении понятия «переводчик» внимание писателей акцентируется на лингвистических знаниях и профессионализме героя. При осмыслении понятия «толмач» авторы, вкладывая разный смысл, сходятся в одном: толмач всегда чувствующая, рефлексирующая личность, для которой владение иностранными языками отходит на второй план. Основное различие между понятиями «переводчик» и «толмач» заключается в том, что переводчик преодолевает проблему «непонимания» в условиях иноязычия, а толмач в условиях разноязычия, когда непонимание может возникнуть между представителями одной культуры, а также как непонимание самого себя, как внутренние противоречия, которые пытается разрешить в себе переводчик как личность. С помощью этих двух типов героев осуществляется два варианта коммуникации с

другим человеком и с окружающим миром. По-разному интерпретируя роль переводчика, писатели создают своего уникального героя, что позволяет судить об этом образе как об одном из самых продуктивных в литературе XXI века.

ГЛАВА 3.
СЮЖЕТНАЯ ЛИНИЯ ПЕРЕВОДА:
ПЕРЕВОД КАК ТВОРЧЕСКИЙ АКТ

В отечественной литературе по-разному интерпретируется не только роль переводчика в современном обществе, о чём мы уже говорили выше. Авторы также по-разному трактуют и процесс перевода как таковой, что ещё раз подтверждает слова Ю.Н. Серго об особом статусе, который перевод приобрёл в последнее время, в качестве «проблемы современной художественной текстовой реальности»[139], оказывающей влияние практически на все уровни произведения. Тем, как понимает процесс перевода тот или иной автор, обусловлен его выбор принципов изображения героя-переводчика, сюжетно-композиционная организация произведения.

Конечно, прежде всего, перевод в литературном произведении – это профессия героя, род занятий, и его главная цель – установить понимание между людьми, говорящими на разных языках (Мих. Шишкин «Венерин волос», М. Гиголашвили «Толмач»). В такой ситуации герой-переводчик преодолевает языковой барьер и выполняет коммуникативную функцию. Так, в романе «Последний кабан из лесов Понтеведра» Д. Рубиной героиня не является профессиональным переводчиком, а испанский язык знает поверхностно; непонимание преодолевает путём обращения к языку искусства, не требующего перевода. Однако зачастую для героя-переводчика только владение иностранным языком оказывается недостаточным для того, чтобы понять человека другой национальной

[139] Серго Ю.Н. О некоторых аспектах темы перевода в современной русской литературе // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2008. Вып. 1. С. 73.

культуры и адекватно адаптировать перевод. Так, например, в романах Е. Чижова «Перевод с подстрочника», И. Ефимова «Новгородский толмач», Д. Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра» и др. язык оказывается лишь частью культуры, без погружения в которую перевод невозможен. Более того, современные писатели сознательно отказывают своим героям-переводчикам в возможности применения своих профессиональных знаний. Например, в рассказе Чернобровкина, несмотря на заглавие «Толмач», настраивающее читателя на то, что речь пойдёт о лингвистическом переводе, применить профессиональные навыки герою не удаётся, так как язык степняка ему оказывается незнакомым. Отступая от прямого лексического значения слова «перевод», связанного исключительно с переложением некой информации с одного языка на другой, наделяя своих героев-переводчиков особыми интуитивными знаниями, мудростью, гибкостью ума, авторы значительно расширяют это понятие.

В романе Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» герой владеет множеством языков, однако конфликтные ситуации, разногласия в произведении возникают чаще всего между людьми, отлично понимающими язык друг друга и даже являющимися носителями одной культуры. Даниэлю приходится выстраивать диалог христиан с мусульманами, примирять детей с родителями, заставляя чувствовать боль другого человека и слышать то, что он хочет сказать. Герой в романе неоднократно преодолевает разного рода барьеры, препятствия: это и государственные границы (на протяжении всего повествования Даниэль не раз попадает на территорию Советского союза, Израиля, Польши, Литвы), и национальные границы (герой становится то поляком, то немцем, то евреем), и, наконец, границы веры (герой меняет иудаизм на христианство).

Таким образом, в современной отечественной литературе процесс перевода стоит трактовать в широком смысле, то есть это всегда

преодоление препятствий, границ, переход от одного к другому, перевод из одного в другое. Причём границы, барьеры могут проходить не только между разными языками, наречиями, но и между национальными культурами, политическими воззрениями, религиозными верованиями. Иными словами, перевод – это процесс нахождения совместного пути в понимании одним человеком другого в любой жизненной сфере, в которой могут возникнуть разногласия и где необходимо выстроить диалог.

Так, в романе «Последний кабан из лесов Понтеведра» Д. Рубиной, как уже было сказано выше, героиня для того, чтобы понять испанский язык и культуру обращается к языку искусства, не требующего перевода, а поликультурность свойственна ее личности. В повести взаимодействуют три культурных пространства: русское, в котором она формировалась; израильское, которое она осваивает изнутри; испанское, которое существует в её воображении. Дина ассоциирует жизнь во дворце культуры и спорта с далёким средневековьем, где Альфонс – это рыцарь, а все остальные его придворные – слуги: благородные дамы, знатные господа и прочие вассалы. Интересно, что себя героиня определяет так: «Ну а я-то, я – кто я и что в этом полном челяди замке славного рыцаря Альфонсо? Всем чужой пришелец – трувер? трубадур? миннезингер? хуглар! – находчивый и беззастенчивый, отлично знающий свое дело и готовый покинуть владения сеньора, как только его ненасытному воображению наскучат обитатели замка»[140]. Перебирая в памяти названия странствующих певцов Франции, Италии, Германии, героиня останавливается на испанском «хугларе». Тем самым она пытается приобщить себя к испанской культуре, создать представления об этой стране.

Язык искусства, на который переходит героиня, с одной стороны, универсален, поскольку тесно связан с чувствами, переживаниями,

[140] Рубина Д. Последний кабан из лесов Понтеведра. Роман, повесть. СПб.: «Ретро», 2002. С. 55.

доступными и понятными представителю любой национальности; с другой стороны, именно искусство веками бережно хранит культурный опыт, традиции и привычки, присущие тому или иному народу. То есть именно язык искусства универсален, понятен героине. И в то же время индивидуален, так как отражает ментальность своего народа, что и позволяет Дине сформировать представление и постичь культуру испанцев. Условно такой язык можно назвать музыкально-визуальным.

Тема Испании начинает звучать уже в названии повести «Последний кабан из лесов Понтеведра». Понтеведра – это старинный испанский город, существующий со времён римской империи. Писательница определяет жанр своего произведения как испанская сюита, что так же отражает идею межкультурного диалога в тексте. Классическая сюита, возникшая во времена Баха, содержала в себе ритмы четырех древнейших танцев. Исполнялась сюита всегда в строгой последовательности: сначала шёл немецкий танец аллеманда, затем два испанских: куранта и сарабанда – и завершал исполнение английский танец жига. Преобладание в музыкальном произведении, которым Д. Рубина именует жанр своего романа, испанского начала свидетельствует о том, что главной темой повествования является тема Испании. Замысел автора повести можно понимать по-разному. В широком смысле – как объединение в одном произведении разных видов искусства: литературы, музыки, живописи, театрального мастерства, хореографии; а также как объединение в одном тексте феноменов искусства разных исторических эпох и национальностей, о чём свидетельствуют многочисленные цитаты и аллюзии. В узком смысле – это тема великого искусства Испании: картины испанского художника Диего Веласкеса, музыку Жоржа Бизе, литературные произведения Проспера Мериме, танец фламенко. Доминирование испанского колорита и позволяет Д. Рубиной определить своё произведение как испанскую сюиту.

Музыкальный образ Испании формируется, прежде всего, с помощью хабанеры Кармен из одноимённой оперы Бизе. Её исполняли на каждом концерте, на разных инструментах, даже на еврейский манер. По словам рассказчицы, «в программе каждого концерта, так или иначе присутствовала хабанера из оперы «Кармен»… как будто в стенах Матнас обитал беспокойный призрак, непременный жилец всех рыцарских замков, бесплотный меломан, питающий слабость именно к этой арии из оперы Бизе и неведомым мне образом заставляющий каждого музыканта исполнять на бис полюбившиеся рулады»[141]. Образ испанки впервые возникает именно при исполнении хабанеры: «Я давненько не слышала меццо-сопрано такого глубокого, страстно-чувственного тембра, как у этой девятнадцатилетней девочки. И никогда не встречала столь полного слияния голоса с внешним обликом певицы: сильное гибкое тело лосося в открытом, облегающем платье темно-серебристого цвета»[142]. Хабанера присутствует в произведении как лейтмотив, который каждый раз имеет разную интонационно-смысловую окраску: от возвышенной до комической. Более того, главная любовная линия напоминает классический любовный испанский треугольник с родовыми смешениями. Как характеризует его рассказчица, «это вполне банальный поворот сюжета какой-нибудь средневековой испанской новеллы» в духе Проспера Мериме. А рассказывая ужасную драму, разыгравшуюся в судьбах героев, Таисия проводит параллели с музыкой: «…насколько всё это напоминает оперное либретто! Бизе! Мериме! «Кармен»! Такое же нелепое и неправдоподобное, если читать его в программке»[143]. Оперную тему продолжают отсылки к «Дону Жуану», «Дону Карлосу» и т.п.

В романе неоднократно встречается перевод испанских песен, однако он не способен передать дух Испании, так как лишён

[141] Рубина Д. Последний кабан из лесов Понтеведра. Роман, повесть. СПб.: «Ретро», 2002. С.104-105.

[142] Рубина Д. Последний кабан из лесов Понтеведра. С. 43.

[143] Рубина Д. Последний кабан из лесов Понтеведра. С. 153.

индивидуальности. Это «мертвые» буквы, фиксирующие слова и не отражающие в полной мере характеры, культуру этой страны. Мысль о неполноценности перевода высказывает Люсио, испанец, близкий по духу рассказчице: «Разве можно перевести с родного языка на другой так, чтобы хоть приблизительно передать – как это ты чувствовал и слышал в детстве, как ты это представлял себе?»[144]. И рассказчица соглашается: «…перевод – всегда потеря».

Люсио переводит старинную испанскую песню «Последний кабан из лесов Понтеведра», её сюжет перекликается с судьбой их рода, над которым тяготеет проклятие – мужчины умирают от раны в боку, подобно этому последнему кабану из лесов Понтеведра. Рассказанный сюжет схож с сюжетом романа «собаки Баскервилей», что приводит рассказчицу к выводу о том, что «бродячие сюжеты – основа основ как литературы, так и искусства вообще»[145].

Важную роль в романе играет и тема фламенко – знаменитого испанского танца, основы которого преподаёт одна из героинь. Впервые об этом танце упоминает Люсио: «…в Испании… каждое движение, каждый жест исполнен сокровенного смысла и истолковывается самым опасным образом. Тебе приходилось видеть фламенко? Нет, не то, что показывает ученикам наша великолепная Брурия, и не туристический вариант для богатых американцев. Настоящий фламенко надо смотреть в Андалусии. Вот тогда бы ты поняла, что великие традиции этого искусства научили испанцев внимательно относиться к движениям человеческого тела… А плечи! Ты знаешь, как умеет говорить плечами настоящая испанка!»[146]. Танец выражает такие черты национального характера, как страстность натуры, точность, уверенность, умение чётко выполнять свои действия.

---

[144] Рубина Д. Последний кабан из лесов Понтеведра. С. 74.
[145] Рубина Д. Последний кабан из лесов Понтеведра. С. 76.
[146] Рубина Д. Последний кабан из лесов Понтеведра. С. 136-137.

Для того чтобы понять дух Испании, героине приходится учиться чувствовать язык музыки, танца, подражать чужому слову, интуитивно догадываться о его лексическом значении. Умению подражать и импровизировать героиня учится у ветра, который является характерным природным явлением для Израиля: «… и тут на балконе тоненько всхлипнул, заплакал ребёнок… кто-то невидимый стал его успокаивать, подсвистывать, ласково, умиленно гулить. Вдруг кто-то третий вскрикнул: «Ай-яй-яй!», запричитал, заохал, будто палец прищемил; вдруг застонали, заойкали сразу четверо, и взвыл грубый, хамский, глумливый бас, оборвался на хрипе; опять тоненько взвыли, кто-то захихикал…»[147].

Каждый раз завывания ветра обрушивались на героиню «шквалом страшных слуховых и культурных ассоциаций, оглушало, пугало, истязало и глумилось…»[148]. Ветер имитирует звуки человеческого голоса, словно отбирает способность, присущую исключительно человеку, размывает лексическое значение слова, оставляя лишь его музыкальность, напевность. Такой принцип использует героиня, воспринимая музыкальную оболочку слова на иврите отдельно от его лексического значения: «…ивритская языковая среда – для моего бедного слуха навечно озвучено двояко. Первородный смысл слова накладывается на похоже звучащее, но подчас противоположное по смыслу слово другого языка. С детства, отлитые в золотую форму воображения, контуры слова расплываются, образуя дополнительные зрительные, слуховые и ассоциативные обертоны. Рождается странный гибрид другого измерения, влачащий за собою длинный шлейф иносмысловых теней... Так вот, «ешиватцевет» – «выцвел веток вешний цвет, вышил ватой ваш... кисет?.. жилет?.. корсет?..»[149].

---

[147] Рубина Д. Последний кабан из лесов Понтеведра. С. 36.
[148] Рубина Д. Последний кабан из лесов Понтеведра. С. 36.
[149] Рубина Д. Последний кабан из лесов Понтеведра. С. 23.

Умение слышать в слове иной контекст, выстраивать цепочки ассоциаций и помогает героине создать образ Испании без знания языка. В слове «грандиозно» героиня будто слышит испанскую музыку, связанную с грандом – знатным дворянином и с южным городом этой страны – Гранадой. Рассказчица, подобно хуглару, поёт свою песню на «межкультурном» языке. Межъязыковая реальность, рождаясь из ассоциаций, фантазии, умения расслышать, почувствовать за словесной оболочкой слово музыкальные мотивы, ломает обычное представление восприятия языков.

Испанские имена также обыгрываются, обрастают ассоциациями из русской культуры, звуковое значение имени становится говорящим. Так, например, имя карлика Люсио напоминает читателю женское русское Люся, что позволяет судить о герое как о чувствительном, ранимом человеке, а эти качества больше свойственны женщине. Имя Люсио характеризует его владельца как талантливого, творческого человека, так как оно созвучно названию барселонского театра. Нежное имя контрастирует с внешним обликом героя, который похож на кабана и умирает от раны в боку. Привычное звучание слова дополняется внешним, визуальным обликом. Таким образом, именно звуковая составляющая имени и фамилии раскрывает внутренний мир, подлинную сущность героя.

В романе существует герой, своим характером являющийся противоположностью Люсио. В его имени – Альфонсо – таится закрепившийся только в русской культуре смысл: альфонс – мужчина, живущий за счёт женщины. Сочетание имени и фамилии, которую автор переводит как «человечный», создает иронично-пародийный контекст. Этот герой – порождение иронического восприятия образа испанца. Для него Испания – это игра, карнавал, а потому он переодевается, представляя себя в роли Сида Компеадора. Но ни маскарадные костюмы, ни декорации не способны раскрыть с помощью образа альфонса подлинного духа

Испании. Внешние характеристики обманчивы, только звуковые ассоциации позволяют разоблачить и раскрыть истинный облик героя.

Дина Рубина использует маскарад, карнавал для изображения того, чего рассказчица никогда не видела. Здесь включается визуальная составляющая образа Испании. Например, героиня видит, как театральный декоратор Люсио, талантливый человек, демонстрирует своим ученикам, как проводят в Испании бои с быками, используя не только слова, но и пластику, жест, театральное мастерство. В данном случае владение театральным мастерством свидетельствует о подлинном знании предмета рассказа. Люсио талантливо играл корриду за всех её участников: и за разъярённого быка, и за профессионального матадора, сменяя животный рёв на спокойную, объясняющую речь.

Игра словами, музыка, визуальные образы позволяют создать альтернативный мир в своём воображении, формирует для себя представление о никогда не виданной стране.

Важным в понимании духа Испании становится и осмысление культа страдания и смерти, который также значим для русского менталитета. Люсио говорит: «Боже! Мой север! Как я люблю идти вдоль каменных оград, у нас ими обносят клочки земли, и встречать этих прямых статных старух в чёрном, с косой в руках, и обернуться и долго смотреть – как бредут они за повозкой, гружённой сеном»[150]. Несмотря на то что «перевод всегда потеря», рассказчица, альтер эго автора, снова и снова пытается «перевести» испанскую культуру на язык русский. Темы проклятия рода, дружеских, равных отношений со смертью, неразделённой любви звучат не только как испанские. Они соотносятся с русской культурой, русской ментальностью, русским национальным характером, а значит, могут считаться межкультурными, выходящими на интертекстуальное прочтение. Например, отношение к смерти: «…вот Лорка писал: «В Испании мёртвый человек гораздо мертвее, чем в любой другой стране

[150] Рубина Д. Последний кабан из лесов Понтеведра. С. 136.

мира»[151]. Здесь снова возникает проблема перевода. Поиск ассоциаций позволяет рассказчице восстановить в своей памяти параллельный сюжет из русской культуры, тем самым преодолевается языковой барьер. Характерен диалог: «Ах, как жаль, что ты не понимаешь испанский», – восклицает герой. На что героиня-рассказчица ему возражает: «Как жаль, что ты не понимаешь русский». Он доказывает, что на своём языке каждый способен выразить самое сокровенное – отношение к смерти. Оно выражено И.С. Тургеневым в рассказе «Смерть»: «Удивительно умирает русский мужик. Состоянье его перед кончиной нельзя назвать ни равнодушием, ни тупостью; он умирает, словно обряд совершает: холодно и просто»[152]. «Старушка помещица при мне умирала. Священник стал читать над ней отходную, да вдруг заметил, что больная-то действительно отходит, и поскорее подал ей крест. Она приложилась, засунула было руку под подушку и испустила последний вздох. Под подушкой лежал целковый: она хотела заплатить священнику за свою собственную отходную <...> Да, удивительно умирают русские люди!»[153].

Именно литературный сюжет становится тем языком, который помогает понять героям друг друга. Параллельные восприятия одного и того же связывают две совершенно разные культуры и делают их понятными без языка.

Тема неразделённой любви, которую разыгрывает Люсио в своём кукольном театре, желая показать свою личную трагедию, также созвучна русской культуре. Эта пьеса повторяет сюжет стихотворения М.Ю. Лермонтова «Нищий».

Таким образом, музыкальность, визуальные образы, метафоричность, обращение к сюжетам и образам мировой культуры помогают героине-рассказчице повести Д. Рубиной «Последний кабан из

[151] Рубина Д. Последний кабан из лесов Понтеведра. С. 137.

[152] Тургенев И.С. Смерть // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 3. М.: Наука, 1979. С. 200.

[153] Тургенев И.С. Смерть. С.207.

лесов Понтеведра» без знания языка раскрыть и понять образ Испании, дух её народа, его менталитет, культуру. Создавая диалогичную ситуацию, автор строит диалоги своих героев на уровне переклички сюжетов и образов, благодаря чему достигается взаимопонимание и создаётся общими усилиями образ прекрасной, загадочной страны.

Итак, процесс перевода в романе Д. Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра» выступает в своём прямом значении: героиня пытается преодолеть языковое непонимание и постичь культуру другого народа. Однако перевод в произведении – это не преодоление языкового барьера, который связан всегда с лексическими значениями слов. Для героини оказывается важнее звуковая составляющая языка, те ассоциации, которые вызывает музыкальное звучание слов. Перевод в романе – это приобщённость к мировой культуре, поиск всемирных метафор и общих литературных сюжетов.

Зачастую в произведениях, героем которых является переводчик, возникает многоуровневое повествование. К первому плану повествования относится непосредственно сюжет произведения: герой существует и действует в определённой реальности (в Швейцарии, в Германии, в Израиле, в Коштырбастане, в Новгороде и т.д.). Второй нарратив связан с самим актом коммуникации, с процессом перевода. Очень ярко такая многоуровневость представлена в романах Е. Чижова «Перевод с подстрочника», И. Ефимова «Новгородский толмач» и А. Битова «Преподаватель симметрии».

В романе Е. Чижова действие происходит в восточной стране Коштырбастан, куда приезжает русский переводчик Олег Пичигин для того, чтобы перевести стихи президента с местного языка на русский. Первый план повествования – жизнь Олега среди чужого народа, образ мыслей и культуру которого он пытается понять. Второй план – это перевод, тесно связанный с процессом вживания в чужую культуру. С помощью языка, переведённого слова переводчик выражает другого

человека, пропустив через себя его мировоззрение и растворившись в нём. По мере того, как герою удаётся приблизиться к пониманию восточной культуры, перевод превращается из дословного, с мучительным поиском нужных слов и правильных форм, в творческий процесс.

Каждому этапу перевода, на которые композиционно разделён роман, соответствует определённая часть. В первой части главный герой переводчик не имеет представления ни о стране Коштырбастане, ни о его народе и культуре, ни об авторе стихов президенте Гулимове, Пичигин не чувствует поэтического материала, поэтому и перевод оказывается сухим, дословным, «с подстрочника», лишённым всякого творческого начала. Герой признаётся своему другу: «Понимаешь, чтобы переводить, мне нужно представлять себе автора, как бы почувствовать его изнутри. А я не вижу поэта у власти, возглавляющего страну, поэта и политика одновременно. Для меня это противоположные сферы, мне не хватает воображения совместить их»[154].

На первом этапе перевод – это условная полемика, в которой противостоят субъективный взгляд переводчика и образ подлинного автора, мировоззрения носителей двух различных культур. По мнению Чуковского, главная задача переводчиков заключается в обуздании своих индивидуальных пристрастий, сочувствия, вкуса «…ради наиболее рельефного выявления той творческой личности, которую они должны воссоздать в переводе»[155]. Иными словами, переводчику необходимо настолько полюбить переводимого автора, вжиться в его образ, стать им самим, чтобы в переведённых произведениях воплотился мастер, создавший их.

Ещё в XIX веке считалось, что «переводить поэтов на родимый язык значит или заимствовать основную мысль и украсить оную богатством собственного наречия… или, постигая силу пиитических выражений,

[154]Чижов Е. Перевод с подстрочника. М.: АСТ, 2013. С. 512.
[155]Чуковский К.И. Высокое искусство. С. 42.

передавать оные с верностию на своем языке»[156]. То есть переводчику вполне было достаточно донести до читателя приблизительное содержание переводимого текста, используя при этом свою манеру письма, стилистические особенности родного языка. Однако современный читатель не может довольствоваться «вольными» переводами, украшенными переводчиком, когда от подлинного произведения остаётся только основная идея автора. В XXI веке постижение национальных литератур не сводится исключительно к трансляции тем, идей, к передаче содержания произведения. Акцент делается на том, каким образом та или иная идея звучит в произведении другой национальной литературы, какие изменения претерпевает сюжет, согласно культурным особенностям данного народа. Важно не столько то, о чём хотел сказать создатель произведения, а то, как он это сделал. Перевод в современном мире ориентирован прежде всего на точность, документальность, реалистичность, в каждом переведённом тексте читатель хочет слышать подлинного автора, максимально приближаться к его языку и культуре.

Так и Олег Пичигин остаётся не удовлетворённым своими переводами, передающими главную мысль и основное содержание стихов Гулимова. Переводчик стремится наполнить их восточным колоритом, мыслями восточного человека.

Во второй части романа герой, постигая чужое культурное пространство изнутри, глубоко погружается в жизнь народа Коштырбастана, узнаёт о судьбе Гулимова и создаёт для себя образ президента-поэта: «Всё выходило само собой, укладывалось в самом естественном и единственно возможном порядке, и Пичигин уже не мог понять, почему перевод не давался ему прежде»[157]. Благодаря такому

---

[156] Владимирский Г.Д. Пушкин-переводчик // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. [Вып.] 4/5. С. 303.

[157] Рубина Д. Последний кабан из лесов Понтеведра. С. 102.

погружению в чужую культуру, появляются на свет художественные стихотворные произведения, проникнутые идеями востока и отражающие мысли восточного человека. По мнению Чуковского, талант переводчика проявляется во всей полноте именно тогда, когда он самозабвенно служит воплощению воли автора, отказываясь от своих собственных «…вкусов и чувств»[158], подавляя в себе тяготение к личному творчеству.

В третьей части перевод становится последней надеждой на спасения от неминуемой смерти, узнав о том, что президент Гулимов и автор переводимых стихов – два разных человека, не имеющих ничего общего, причём первый оказывается деспотичным, жестоким диктатором, а последний – жалким, сумасшедшим стариком, чьи стихи теперь представляются графоманией и бредом помешанного, Пичигин прекращает свою работу над переводом. Только ради спасения главный герой вынужден завершить начатую работу, заставляя себя не верить в жестокий обман, оправдывая действия правителя, погубившего многих людей. На этом этапе перевод снова становится борьбой переводчика и автора, поскольку образ автор снова оказывается Олегу далёким, непонятным и даже враждебным. Кроме того, полностью понять культуру восточной страны Олегу Пичигину не удаётся, а попытка перевоплотиться в восточного человека оказывается тщетной.

Таким образом, для того, чтобы перевод превратился из дословного воспроизведения чужого текста в творческий процесс, главным для Пичигина оказывается возможность максимально приблизиться к народу Коштырбастана, понять его культуру и образ мыслей. Только растворившись в образе подлинного автора, проникнув в восточную культуру, психологически пережив важнейшие события истории страны и личной судьбы автора, переводчик способен выразить в переводе тот комплекс чувств, идей, которые воплотились в художественном произведении.

---

[158]Чуковский К.И. Высокое искусство. С. 43

Однако, как мы уже говорили ранее, полное отождествление человека одной культурной традиции с народом другой культуры для автора романа оказывается обманчивым, иллюзорным. Несмотря на все старания Олега Пичигина понять жизнь Коштырбастана и восточного народа, в финале произведения он осознает, что в этой стране остаётся чужим, а потому обречён на одиночество и гибель.

Итак, в романе Е. Чижова «Перевод с подстрочника», в центре которого действует герой-переводчик, существует два плана повествования: первый из них отражает реальную жизнь героя (это череда неких событий, представленных как в настоящем, так и в прошедшем времени, в воспоминаниях Олега Пичигина); второй план – это перевод, превращающийся в творческий процесс и приобретающий форму художественных стихотворных произведений. Сюжет перевода связан с внутренними ощущениями и переживаниями переводчика. Герой идёт долгим путём душевных метаний, то погружаясь в культуру восточного народа, то отдаляясь от неё и от автора переводимых стихов. От этих противоположных состояний и зависит качество перевода и форма, в котором он воплощается. В те периоды жизни, когда Олег далёк от культуры Востока (только знакомится с ней или уже разочаровывается в возможности постижения её) и образ Гулимова для него чужд (когда переводчик не представляет президента и поэта в одном лице или когда разоблачает фиктивность его таланта как поэта, так и правителя), тогда и перевод оказывается вымученной работой над каждым словом, а формой такого перевода становится обрывочный текст, передающий содержание подлинных произведений, но не отражающий мысли и чувств восточного народа. По мнению К.И. Чуковского, обязательным условием, при котором переводимый текст станет материалом для вдохновенного творчества, – перевоплощение в автора переводимого текста. Переводчику необходимо проникнуть в тайны его культуры, перенять его темперамент,

«…заразиться его … ощущением жизни»[159]. И только когда Олегу Пичигину удаётся на какое-то время выполнить эти обязательные условия, переведённые тексты принципиально меняют своё качество, превращаясь в художественные стихотворные произведения. Получается, что переводчик не просто дословно копирует подлинник, а воссоздаёт его творчески.

Таким образом, в романе Е. Чижова перевод становится способом выражения ментальности человека иной национальности, культуры, а формой такого выражения оказываются стихотворные произведения.

В отличие от «Перевода с подстрочника» Е. Чижова, в котором перевод является способом выражения человека иной национальности, культуры, в романе И. Ефимова процесс перевода выполняет противоположную функцию: с его помощью Стефан Златобрад выражает самого себя, свои самые сокровенные мысли и чувства. Но его записки, письма, дневники – это не только процесс самопознания. Это яркие этнографические этюды, рассказ о тех обрядах, которые сопровождают жизнь новгородцев, фиксация исторически значимых событий. По сути, это еще и документ эпохи.

Находясь в Новгороде, герой знакомится с русской культурой изнутри, постепенно становясь русским человеком, он выстраивает межкультурный диалог на расстоянии с помощью писем, которые адресованы к церковнослужителям и к своей семье. И, главным образом, толмач ведёт диалог самим с собой в личном дневнике. Оказавшись в чужой стране, столкнувшись с чужими обычаями и мировоззрением, Стефан испытывает потребность познать самого себя, ответить себе на очень важные вопросы, которые мучают его душу. Путь исканий и сомнений героя отражается в его ночном дневнике. В русской литературе подобные дневники помогали читателю лучше понять героя, раскрыть характер, объяснить мотивацию поступков. В литературоведении чаще всего дневники героев анализировались по аналогии с бытовыми

[159]Чуковский К.И. Высокое искусство. С. 10.

дневниками писателей. С.С. Николаичева отмечает ограниченность такого подхода, не позволяющего раскрыть самобытность дневникового фрагмента в структуре художественного текста. Исследовательница делает акцент на том, что «потребность у литературного героя – автора дневника в адресате, реальном или предполагаемом, все-таки существует»[160]. Так и для Стефана Златобрада ночной дневник – это тоже письмо, адресатом которого является он сам. Вместе с тем герой всё больше укореняется в русской культуре, принимая её систему ценностей, что приводит к противоречию и ломке прежних убеждений. Путь познания самого себя и путь укоренения в чужой культуре приводят к появлению совершенно нового человека. Герой не только меняет имя, но и вероисповедание, убеждения, образ мыслей. Для выражения тайных мыслей, для бесед с богом и со своей совестью Стефан осваивает эстонский язык, который в XV веке не имел письменного выражения, поэтому герою приходится придумывать буквенное обличие языка. Самые сокровенные мысли удобней всего выражать на языке, недоступном окружающим. Именно эстонский язык в романе выступает как язык познания самого себя, отражающий всё тайное, пугающее в душе человека.

В романе Ефимова «Новгородский толмач» разноязычие возникает как на торговом дворе купеческого Новгорода, с его многочисленными иностранными торговцами, так и в пределах одной жизни, в которой существует герой. У каждого языка своё лицо, своё обличие, свои возможности, которые чувствует переводчик, адаптируя тот или иной язык в соответствии с характером передаваемой информации.

«Новгородский толмач» – это эпистолярный роман. Традиция западноевропейского эпистолярного романа была освоена в русской литературе ещё в XVIII веке, что привело к возникновению такого

[160]Николаичева С.С. «Дневниковый фрагмент» в структуре художественного произведения (на материале русской литературы 30 – 70 гг. XIX века). Автореферат дис. … канд. филол. наук. Нижний Новгород. 2014. С. 12.

явления, как роман в письмах, существовавших в двух жанрах: эпистолярный роман и эпистолярная повесть. О.В. Третьякова выделяет основной критерий, позволяющий различать два этих жанра: «характер диалога между адресатом и адресантом»[161]. Исследовательница утверждает, что для эпистолярного романа характерен «диалогический потенциал переписки». В таких произведениях образ мира возникает в диалоге, в представлении разных сознаний, в то время как в эпистолярной повести адресат выступает в качестве молчаливого собеседника.

Особенность романа «Новгородский толмач» заключается в соединении двух типов эпистолярной коммуникации в одном произведении. С одной стороны, герой ведёт переписку с несколькими адресатами; с другой стороны, герой переписывается с молчаливыми адресатами. Только по отдельным репликам Златобрада, читатель может догадаться о том, что было написано в ответном письме. Иными словами, окружающая действительность даётся сквозь призму сознания одного человека, «образ мира» выстраивается с позиции исключительно главного героя. Как переводчик, профессионал своего дела, владеющий дюжиной языков, вживается в чужой язык, чувствует его возможности, используя для разных нужд и целей. Именно с помощью процесса перевода и выбора того или иного языка, на который будет осуществляться перевод, герой выстраивает новгородскую действительность по-разному, в зависимости от целей, которые он преследует, и от того, кому предназначается послание. Так, письма-доносы, которые Стефан отправляет своему духовному наставнику, – это зашифрованные тайны, отчёты о церковных делах, о политической обстановке на Руси, переданные на латинском языке. Писатель неслучайно выбирает именно латинский язык для послания католическому священнику: во-первых, до XVI века латыни на Руси не

[161]Третьякова О. В. Феномен «роман в письмах» в русской литературе конца XVIII - первой трети XIX веков. Автореферат диссертации … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2012. С. 22.

знали, а значит, донесения католика не могли быть прочитаны русским православным человеком; во-вторых, желая передать информацию о делах церковных, герой останавливает свой выбор на латинском языке, прежде всего, потому, что латынь является официальным языком католической церкви.

Письма к матери и сестре представляют собой душевные рассказы о культуре, устройстве быта, традициях, привычках русского человека, которым постепенно становится и сам герой. Для общения с родственниками Стефан Златобрад выбирает родной готский язык, который он знает с детства, а значит, может передать свои чувства и эмоции без всяких искажений. Готский язык остаётся тем немногим, что связывает героя с родиной, со своей культурой. Не случайно мать Златобрада по языку, по синтаксическим конструкциям, по выбору слов в письме догадалась о серьёзных переменах, происходящих в его душе. Она упрекает сына за то, что он уже пишет как русский человек, в совершенстве владеющий готским языком.

Так, в зависимости от адресата герой-переводчик использует тот или иной язык, адаптируя его к характеру передаваемой информации, моделируя ту новгородскую действительность, которую необходимо представить адресату. Перевод помогает не только определить сюжетную линию повествования, но и особым образом выстроить композицию романа. Каждая глава романа состоит из трёх писем, имеющих дату и подпись отправителя: письмо-донос католическим церковнослужителям, душевные послания родным, обращение самому себе в личном дневнике.

Обратим внимание ещё на одно произведение современной русской литературы, в котором процесс перевода становится предметом повествования, – к роману А. Битова «Преподаватель симметрии». В нем процесс перевода выступает в новой художественной функции – с его помощью автор вступает в литературную игру. Сознательно отказываясь в предисловии к роману от авторства «Преподавателя симметрии», А. Битов

отводит себе роль «профанного» переводчика, плохо знающего английский язык. Он переводит книгу новелл «The Teacher of Symmetry» английского писателя начала XIX века.

По словам А. Битова, именно работа над переводом этой книги помогла ему в геологической экспедиции скоротать дождливые осенние вечера: «Кое-как, без словаря, до чего догадываясь, что присочиняя, набрасывал я в школьных тетрадках – по рассказу в день. Как Шахерезада…»[162].

А. Битов предлагает читателю своего романа тройную мистификацию. Писатель создаёт три повествовательных маски: первый повествователь – это сам А. Битов, представленный как переводчик, а не создатель романа; второй повествователь – английский издатель и журналист Э. Тайрд-Боффин («Вид неба Трои» и «Стихи из кофейной чашки»); и наконец, третий повествователь – английский писатель, автор повестей «0 – цифра или буква?» и «Битва при Эйзете» Урбино Ваноски. Именно Урбино Ваноски является главным героем «Преподавателя симметрии», на протяжении всего романа читатель следит за его судьбой – от юных лет до таинственного исчезновения. События его жизни причудливым образом раскрываются то в воспоминаниях о личных встречах с Ваноски журналиста Э. Тайрд-Боффина, то в рассказах самого Ваноски, то в его творчестве – новеллах, поэмах и стихах. Включаясь в литературную игру, Битов не ограничивается только внутритекстовыми приёмами. В 2008 году при третьей публикации романа, где снова акцентируется мистификация авторства, на титульном листе приводится портрет Э. Тайрд-Боффина с указанием дат жизни (A. Tired-Boffin, 1859-1937), с игровым определением авторства: «Перевёл с иностранного Андрей Битов» и с жанровым определением перевода как «романа-эха»[163].

---

[162] Битов А.Г. Преподаватель симметрии: роман-эхо. Москва: АСТ: 2014. С. 8.

[163] Рыбальченко Т. Л. Онтологические аспекты проблематики новых новелл романа А. Битова «Преподаватель симметрии» // Вестник Томского государственного

И действительно, роман состоит из нескольких новелл, связанных между собой системой повторяющихся мотивов и образов, которые звучат подобно эху и распространяются на всё повествование: это и упоминание о событиях, рассказанных в предыдущей новелле, и повторение тем и идей. Так, новеллы «Забывчивое слово», «Последний случай писем», «Последние записки Тристам-клуба» объединены общей идеей о том, что каждое творчество – это и есть перевод. Ее доказательством и могут служить слова Битова о сущности перевода: ««Боюсь, что нас не поймут, или поймут не сразу, или поймут как шутку, если мы заявим, что ничем, кроме перевода, люди не заняты, – ничем, кроме поисков эквивалента. Что все без исключения люди – переводчики. И переводим мы не жизнь на язык небытия, а книгу с языка на язык, чего нельзя было бы делать, если не быть уверенным, что жизнь одна, природа человека едина и взаимопонимание – естественная функция человечества. То есть в основе перевода лежит, исходно, вера»[164]. Иными словами, творческий процесс для Битова заключается в переводе, перекодировке, переложении ранее имеющегося текста. Основная проблема соотношения текста и смыслов заключается в том, что любое понимание обречено на приблизительность и даже искажение смыслов, «но только в переводе (пересказе, перекодировке) возможна жизнь текста»[165]. Не случайно повествователь является непрофессиональным переводчиком: он не только недостаточно знает язык, но и называет свой перевод «отклонением от оригинала», размышлениями на тему, рассказами к иллюстрациям. Казалось бы, почему не наделить своего вымышленного героя-переводчика владением иностранными языками, что прибавило бы вес его тексту и веру в

университета. 2011. Вып. 1. С. 86.

[164] Битов А.Г. Пятое измерение: На границе времени и пространства. М., 2002. С. 331.

[165] Рыбальченко Т. Л. Онтологические аспекты проблематики новых новелл романа А. Битова «Преподаватель симметрии» // Вестник Томского государственного университета. 2011. Вып. 1. С. 84.

аутентичность его перевода.… Здесь раскрывается подлинный замысел Битова, его взгляд на проблему понимания смысла чужого текста, а значит и понимания другого человека, в том числе и представителя иной эпохи или культуры. Битов в гиперболизированной форме указывает на экзистенциальную природу понимания иного сознания, мышления, текста, где главную роль играют фантазия, интуиция, импровизация познающего субъекта.

Таким образом, А. Битов, с одной стороны, подчёркивает мысль о том, что жизнь любого текста продолжается только в переводах, переложениях, перекодировках, что и делает переводчик с забытыми новеллами неизвестного писателя своим переводом, словно вдыхая в них новую жизнь; с другой же стороны, в каждом переложении жизнь текста, действительно, будет новой, отличной от той, которую дал ей подлинный автор, поскольку полного совпадения с жизненным и чувственным опытом автора текста не может достичь ни один мастер перевода. Переводы бывают неточными, приблизительными не только из-за разницы в словарном составе того или иного языка, в арсенале средств выразительности, но и из-за различия в культурном, национальном опыте народа и каждого отдельного человека. Здесь Битов солидарен с представителями постмодернизма, которые считали, что любой постигаемый смысл является проблемой для человека в современном мире. Создавая роман «Преподаватель симметрии» как литературную игру, Битов затрагивает основную проблему постмодернизма – исчезновение реальности в текстовой культуре, когда искусство и действительность связывают исключительно игровые отношения, как замечал И.П. Ильин в своей работе «Постмодернизм»: «Уравнивая в правах действительное и вымышленное, игра приводит к ситуации неограниченного числа значений произведения: ведь его смысл уже никак не связан с предсуществовавшей

реальностью...»[166]. Провозгласив исчезновение индивидуального текста, замещённого множеством переводов и переложений, постмодернисты вводят понятие интертекстуальность, суть которого заключается в растворении текста в явных и скрытых цитатах.

М.М. Бахтин замечал, что, кроме реальности, данной писателю, существует предшествующая и современная литература, с которыми он находится в постоянном диалоге, понимаемом как борьба писателя с существующими литературными формами. Восприняв идею Бахтина буквально, представители постмодернизма свели её до диалога между текстами, что обусловило появление двойного кодирования, при котором происходит пародическое сопоставление двух (или более) «текстуальных миров»[167]. Пародия в постмодернизме получила название «пастиш» (от итальянского pasticcio – опера, составленная из отрывков других опер, смесь, попурри, стилизация). Изначально «пастиш» понимался как воплощение в жизнь поэтики экспериментального романа – «фантазия и одновременно своеобразная пародия»[168]. Писатель-постмодернист теряет веру в текстовую реальность и приходит к выводу о бессмысленности и безосновательности окружающего мира. Постепенно понятие «пастиш» понимается как автопародия, в которой писатель «предлагая нам имитацию романа его автором, в свою очередь имитирующим роль автора… пародирует сам себя в акте пародии»[169].

Создавая в романе «Преподаватель симметрии» игровые литературные маски повествователей, А. Битов пародирует в них самого себя: например, наделяя Урбино Ваноски фактами своей биографии или поручая авторство Э. Тайрд-Боффину, в имени которого английский инициал «А» при транскрипции соотносится с русским «Э», и имя

---

[166] Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва: Интрада. 1998. С. 188.

[167] Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. С. 222.

[168] Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. С. 222.

[169] Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. С. 223.

англоязычного автора «Andrew» служит аллюзией к имени «автора подлинного», а двойная фамилия «Tired-Boffin» переводится как «утомленный исследователь (дознаватель)» и намекает на литературную искушенность «переводчика», зашифровавшего в анаграмме собственное имя «Andrei Bitoff»[170]. Таким образом, пародийная природа повествователей, отсылающая нас к подлинному автору «Преподавателя симметрии», одновременно является и разоблачением мистификации романа. Для А. Битова оказывается важным создать образ автора, а не представить читателю художественное произведение. Как признаётся его герой писатель Ваноски: «Все думают, что самое трудное – выдумать, что писать…. Нет, самое трудное – выдумать того, кто пишет. Все, кого мы читаем и чтим, сумели выдумать из себя того, кто писал за них. А кто тогда они сами, помимо того, кто пишет? Страшно представить себе это одиночество»[171]. Создавая, придумывая самого себя в качестве переводчика, А. Битов словно перелистывает страницы прошлой жизни, пересматривает свою судьбу, ведь оригинал подлинного переводимого текста находится только в его памяти и отсылает его к далёким дням молодости. Иными словами, работа над переводом становится не просто переводом, но и воспоминанием переводчика Битова о себе настоящем – писателе. Именно воспоминания об одном событии из жизни Битова, подобно вспышке, возникшем и тут же погасшем в его сознании, подтолкнули переводчика к творческому процессу – к переводу давно забытой книги: «со мной случилось небывалое происшествие, нечто поразительное по невозможности быть, и ничего мне не подсказали ни опыт, ни память в поддержку, кроме внезапного воспоминания об одном рассказе из той забытой книжки»[172].

---

[170] Осьмухина О.Ю. «Набоков как воля и представление...»: набоковский реминисцентный слой в российской прозе последних лет // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 2 (14). С. 50.

[171] Битов А.Г. Пятое измерение: На границе времени и пространства. С. 80.

[172] Битов А.Г. Пятое измерение: На границе времени и пространства. С. 12.

При создании литературной игры А. Битов использует такой известный приём, как найденная (обретённая) рукопись. Книга и рукопись – это способ воздействия на чужое сознание, попытка донести до адресата свою историю, свои мысли, передать свой жизненный опыт. Однако книга – это законченное произведение, имеющая своего автора и предполагающая своего читателя. Рукописи же – это чаще незаконченный материал, разрозненные страницы дневников, писем, заметок и т.д., случается, что автор таких набросков нам неизвестен и читатель может даже не мыслиться, например, если речь идёт о личных дневниках или интимной переписке. Интересно, что обычно герой находит чужую рукопись, которая становится внешним импульсом к творчеству, тем первичным материалом, из которого рождается произведение. А. Битов варьирует этот приём: герой находит свою же рукопись, свои черновые переводы книги английского писателя, что также разоблачает его мистификацию: «Я разыскал на антресолях, в обломках лыж и весел, небрежную рукопись моего "перевода" и вспомнил и другие рассказы из этой книжки, и, таким образом "перечтенная", книжка эта завладела моим воображением – ястал ее искать»[173]. Вместо того чтобы входить в чужую историю, интересоваться чужой судьбой, герой возвращается в прошлое десятилетней давности, вспоминает себя, словно «перечитывает» свою собственную жизнь. Оказывается, творческий процесс – это не только переложение чужого текста, приближение к пониманию другого человека, но и переработка своего собственного опыта, постижение самого себя.

Примечательно, что в случае нахождения чужой рукописи законченный роман обретает многозвучие, становится коллективным творчеством, ведь он «рождался в диалоге с теми, кто был участником

[173] Битов А. Г.Преподаватель симметрии: роман-эхо. Москва: АСТ: 2014. С. 9.

событий»[174].В романе Битова обращение к своей же рукописи ещё раз подчёркивает монологичность повествования, акцентирует наше внимание на том, что никаких других авторов, кроме самого Битова, в романе «Преподаватель симметрии» не существует, а английский писатель XIX века Урбино Ваноски и издатель Э.Тайрд-Боффин – выдуманные персонажи.

Но не только отражение А. Битова в вымышленных героях свидетельствует о мистификации и разоблачает замысел автора, ещё одна важная особенность романа Битова – цитаты и отсылки к произведениям русской литературы. По словам Ю. Лотмана, именно «раскрытие цитат и реминисценций не только способствует пониманию отдельных мест текста, оно раскрывает также сознательную или бессознательную ориентацию автора на ту или иную культурную традицию»[175], а к литературе постмодернизма, с её интертекстуальностью, это замечание имеет непосредственное отношение. Так, в работе О. Ю. Осьмухиной «Набоков как воля и представление...»: набоковский реминисцентный слой в российской прозе последних лет» подчёркивается связь прозы В.В. Набокова и романа А. Битова. Исследовательница замечает, что переадресация авторства Э. Тайрд-Боффину отсылает нас к «Лолите» В. В. Набокова, где автор использовал такой же приём – двойную кодировку. В романе Набокова не сам автор, но некий психоаналитик доктор Рэй даёт «разъяснения» читателю об истинной природе «исповеди» Гумберта Гумберта. Также исследовательница обращает внимание на годы жизни Тайрд-Боффина (1859-1937), из которых последняя дата совпадает не только с годом рождения самого А. Битова, но и является годом

---

[174] Юхнова И.С. «Чужая» рукопись в структуре художественного произведения (А.С. Пушкин, А. Погорельский, А.Ф. Вельтман) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 353.

[175] Лотман Ю.М. Из комментариев к «Путешествию из Петербурга в Москву» // Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы. СПб.:«Искусство-СПБ», 1997. С. 249.

публикации последнего русского романа «Дар» Набокова, после чего творческим языком автора становится английский. Кроме того, «переводчик» упоминает о некоторых биографических «чертах» Э.Тайрд-Боффина, переданных его герою Урбино Ваноски, из которых «стилистические изыски» и «позднее вхождении в язык своей будущей литературы» вновь отсылает к фигуре Набокова»[176]. В новелле А. Битова «0 – цифра или буква», включённой в роман, звучит намёк ещё на одно произведение русского писателя, а именно на повесть А.П. Чехова «Палата № 6». Герои Битова – доктор Давин и психически больной Гумми – общаются на равных, даже вступают в дружеские отношения, порой создаётся впечатление, что они думают одинаково: «Господи! – взмолился Давин. – Он не может так говорить! Это он сейчас сказал или я подумал? Нет, положительно сумасшествие заразно...»[177]. Мысль об относительной природе сумасшествия, о зыбкой границе между логическим мышлением здорового человека и больным сознанием психически ненормального, является основой сюжета повести Чехова. В «Палате № 6» врач-психиатр Андрей Ефимович находит общий язык со своим пациентом, более того, общение с ним становится для Андрея Ефимовича необходимым: «Читая и потом, ложась спать, он всё время думал об Иване Дмитриче, а проснувшись на другой день утром, вспомнил, что вчера познакомился с умным и интересным человеком, и решил сходить к нему еще раз при первой возможности»[178].В результате такая странная дружба вынуждает окружающих принять Андрея Ефимовича за сумасшедшего и приводит его в палату для помешавшихся, где он и умирает.

---

[176] Осьмухина О.Ю. «Набоков как воля и представление...»: набоковский реминисцентный слой в российской прозе последних лет // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 2 (14). С. 50.

[177] Битов А. Г.Преподаватель симметрии: роман-эхо. Москва: АСТ: 2014. С. 83.

[178] Чехов А.П. Палата № 6 // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем. Т. 8. С. 98.

Взаимоотношения героев А. Битова настолько аналогичны взаимоотношениям чеховских персонажей, что даже темы их разговоров, размышления звучат в унисон, Так, например, Андрей Ефимович в беседе с Иваном Дмитриевичем рассуждает о необходимости сосредотачивать внимание на себе, на своём внутреннем мире, потому что «покой и довольство» не в окружающих предметах, не во внешней стороне жизни, а внутри самого человека: «Обыкновенный человек ждет хорошего или дурного извне, то есть от коляски и кабинета, а мыслящий – от самого себя»[179]. В романе Битова доктор Давин пытается уловить ход мыслей Гумми: «Значит, люди обладают перевернутым восприятием и наружную сторону воспринимают за внутреннюю и наоборот? Как только родившиеся видят мир перевернутым, так?»[180]. Время действия в обоих произведениях – конец XIX века, когда научные открытия и изобретения заставляли обращать внимание на внешнюю сторону жизни и забывать о духовной, внутренней составляющей человека. Несмотря на все достижения науки, в частности медицины, «сущность вещей не изменится, законы природы останутся всё те же. Люди будут болеть, стариться и умирать так же, как и теперь. Какая бы великолепная заря ни освещала вашу жизнь, всё же, в конце концов, вас заколотят в гроб и бросят в яму»[181].

В новелле «Вид неба Трои» описанная встреча Урбино Ваноски с лысым толстяком на скамейке в Гарден-парке напоминает нам знакомство Маргариты и Азазелло из романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Незнакомец, которого Урбино именует не иначе, как дьявол в человеческом обличии, неожиданно появляется перед писателем и так же неожиданно исчезает, оставляя Ваноски фотографию, мистическим образом завладевшую мыслями героя и определившую дальнейший ход

[179] Чехов А.П. Палата № 6. С. 100.

[180]Битов А. Г.Преподаватель симметрии: роман-эхо. С. 91.

[181] Чехов А.П. Палата № 6. С. 96.

событий. Так же, как и Маргарита в романе Булгакова встречает Азазелло, посланника нечистой силы, повлиявшего на её жизнь. Так или иначе, и в романе Битова, и в романе Булгакова знакомство с неким неизвестным человеком становится судьбоносным, меняет жизнь героев.

Таким образом, отражаясь в придуманных героях, отсылая читателя к произведениям русской литературы, А. Битов разоблачает свою литературную игру, свой творческий замысел, в основе которого лежит перевод, понимаемый не только как переложение произведения с одного языка на другой, но и как единственный способ понимания другого человека и самого себя.

Особенностью художественной формы произведений о переводчиках является включение в повествование писем, интервью, дневников, документов, литературных произведений, которые переводит герой. Роль таких «чужих» текстов в романе огромна: они «позволяют наметить новый поворот в развитии темы, соотнести разные жизненные позиции, точки зрения; личный, индивидуальный опыт «сверить» с системой общечеловеческих или национальных ценностей»[182]. Так, в романе Е. Чижова появляются стихи восточного поэта и правителя, которые различаются своим содержанием, идеями, настроением и структурой в зависимости от того, насколько Пичигин погрузился в жизнь Коштырбастана, насколько приблизился он к пониманию личности автора. В первой части романа, когда всё в Коштырбастане кажется ему непонятным и непостижимым, стихотворные произведения проникнуты мрачным настроением, чувством одиночества и смерти, подчёркивается бессмысленность человеческого существования. Лексика и синтаксические конструкции отличаются однообразием и повторами.

---

[182] Осьмухина О.Ю. «Набоков как воля и представление...»: набоковский реминисцентный слой в российской прозе последних лет // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 2 (14). С. 52.

Когда же Пичигин какое-то время живет в стране, ходит по улицам столицы, разговаривает с людьми, посещает музей президента, то и образ Гулимова кажется ему понятнее и ближе. Более того, порой герой уже не в состоянии отличить свои мысли от мыслей «Народного Вожатого», тогда и на русском языке рождаются оформленные художественные произведения, с размером и рифмой. В этих стихах воспевается труд человека, поэзия представлена как содержание законов и указов, на основе которых будут развиваться Коштырбастан и всё человечество в целом. В стихах появляются художественные приёмы: метафоры, сравнения, эпитеты. Синтаксис усложняется причастными и деепричастными конструкциями, что характерно для художественной литературы.

Таким образом, в зависимости от характера перевода (будь то дословный перевод, с подстрочника с опорой на ранее сделанные переводы или художественный творческий процесс с детальной проработкой каждого слова) меняется структура переводимых текстов (от обрывочного, фрагментарного, прозаического текста, сближающегося с разговорной речью, до настоящего художественного произведения, с использованием широкого спектра средств выразительности) и отношение переводчика к восточному поэту (от тотального непонимания до полного совпадения в мыслях и настроении).

Л. Улицкая сравнивала работу над романом «Даниэль Штайн, переводчик» который состоит из отдельных фрагментов (писем, дневников, текста лекций для школьников и студентов, записок, юридических документов, афиш, надписей на открытках и т.д.), с монтированием кинофильма, когда из отдельных кадров собирается воедино целостная картина.

Вставные конструкции в структуре художественного произведения помогают обозначить проблема многообразия жизни в мире, которое выражается в пересечении судеб, столкновении различных мировоззрений, и, безусловно, многообразии культур на земле.

Итак, проанализировав в данной главе произведения Д. Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра», Е. Чижова «Перевод с подстрочника», И. Ефимова «Новгородский толмач», и А. Битова «Преподаватель симметрии», мы пришли к следующим выводам:

Во-первых, в современной отечественной литературе процесс перевода понимается не только как преодоление языкового барьера между представителями различных культур, но и как разрушение социальных, политических, идеологических, психологических границ. Процесс перевода, в широком смысле, – это путь к пониманию другого человека и даже самого себя.

Во-вторых, в повести Д. Рубиной перевод – это путь проникновения в испанскую культуру, формирования образа Испании и её народа без знания испанского языка. Перевод – это приобщение себя к множеству национальных культур, с помощью обращения к сюжетам и образам мировой литературы, к феноменам искусства.

В-третьих, в романах Е. Чижова и И. Ефимова перевод выполняет сюжетообразующую и композиционную функцию. В «Переводе с подстрочника» перевод и укоренение в культуре Коштырбастана имеют тесную связь. Сюжет романа построен таким образом, что до тех пор, пока восточная культура остаётся для переводчика чужой, а личность поэта, чьи стихи он переводит, – незнакомой, то и перевод получается дословный, с подстрочника, с опорой на ранее сделанные переводы, результатом такого процесса становятся фрагментарные, обрывочные тексты, по стилю сближающиеся с разговорной речи. Когда же переводчик адаптируется в культурной среде восточного народа и вживается в роль поэта, то и работа над переводом превращается в творческий процесс, в финале которого рождаются художественные стихотворные произведения с использованием широкого спектра средств выразительности. В романе «Новгородский толмач» с помощью перевода и выбора определённого языка воспроизводится та или иная новгородская действительность, в

зависимости от адресата послания. В обоих произведениях основой композиции является процесс перевода. Роман Е. Чижова композиционно разделён на 3 части, каждой из которой соответствует свой этап перевода. Роман И. Ефимова каждая глава включает в себя три письма, переведённых на определённый язык, в зависимости от того, кому адресовано письмо и какая сторона жизни героя освещается в послании.

В-четвёртых, в романе А. Битова с помощью процесса перевода создаётся литературная игра, понимаемая не только как преодоление языковых границ, но и как единственный способ понять другого человека и самого себя.

В-пятых, основной особенностью произведений, затрагивающих образ переводчика и тему перевода, является наличие вставных конструкций (писем, дневников, художественных текстов, надписей на открытках, афиш, юридических документов и т.д.), которые помогают обозначить проблему многообразия жизни, которое выражается в пересечении судеб, столкновении различных мировоззрений, и, безусловно, мирное сосуществование различных культур на земле.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, в работе рассматривался образ переводчика, и такой ракурс исследования позволил раскрыть, как решается в современной прозе проблема диалога культур. Причём под диалогом культур понимается не только преодоление языкового барьера, но и мирное сосуществование, восприятие иного образа жизни, мировоззрения и культуры.

В русской литературе проблема диалога культур развивалась в двух направлениях: во-первых, как проникновение и постижение иной культурной среды (этот тип был представлен прежде всего в разных формах травелогов: записки, письма путешественника, например); во-вторых, как поиск общего, единого для человека любой национальности (это восприятие характерно для жанра паломничеств по святым местам).

В литературоведении проблема диалога культур была обозначена в 20-е годы XX века в работах М.М. Бахтина. Исследователь считал, что культура как явление носит диалогический характер и может существовать только в диалоге с иными культурами. Культура одной исторической эпохи не исчезает бесследно, напротив, её открытость, незавершённость, устремлённость в будущую эпоху – единственное условие, при котором культура может развиваться. Идеи М.М. Бахтина получили своё дальнейшее развитие в работах В.С. Библера. По мнению исследователя, не только культура предыдущих исторических эпох помогают создать культуру нового поколения, но и обращение к культурным ценностям и феноменам своего времени позволяет глубже понять ушедшую далеко в века историческую эпоху. Для В.С. Библера, диалог культур, в узком смысле, осуществляется между деятелями искусства и их произведениями; в широком смысле, каждая историческая эпоха может быть рассмотрена как отдельная культура, вступающая в диалог с культурами прошлых и будущих эпох. По мнению Михайлова, в различные культурно-

исторические эпохи литературное произведение воспринимается читателем по-разному. Для того, чтобы проследить за изменениями в восприятии читателя одного и того же произведения на каждом последующем витке времени, необходимо делать «обратный перевод», то есть, возвращаться к истокам, к тому первоначальному смыслу, который вложил в него писатель. По А.В. Михайлову, меняется не только восприятие читателя, но и язык, на котором говорит с читателем гениальный писатель (литературные произведения), также претерпевает изменения. В ту или иную культурно-историческую эпоху на первый план выходят те или иные темы и проблемы, те или иные литературные направления, литературные жанры, литературные формы и, конечно, литературные герои.

Со второй половины XIX века в русской литературе главными героями произведений всё чаще становятся представители той или иной профессии. Обязательным условием, при котором профессиональный герой станет объектом изображения, являются особый статус этой профессии и пристальное внимание к ней общества.

В современных произведениях через героя-переводчика транслируется отношение автора к проблеме межкультурной коммуникации, что свидетельствует об особом статусе этой профессии в литературе и обществе. Можно предположить, что образ переводчика станет отличительной чертой литературы начала XXI века.

Проанализировав образы переводчиков, встречающихся в современных отечественных произведениях в качестве главных героев, мы попытались определить структуру данного образа.

1. Мифопоэтическими источниками образа переводчика являются два библейских текста: во-первых, миф о вавилонской башне, объясняющий многообразие языков на земле, в таком случае переводчик выполняет свою прямую (профессиональную) функцию, а процесс перевода – это преодоление языкового барьера; во-вторых, легенда о

пророке Данииле, разгадавшем таинственную надпись на Валтасаровом пиру, здесь на первый план выходят личные (умственные и духовные) качества переводчика, а перевод – расшифровать скрытый смысл языка снов и видений, мистики, природы и космоса.

2. Поскольку обозначенные нами модели мифа о переводчике в современной русской литературе чаще всего встречаются в синтезированном виде, то в таких произведениях появляется определённая система мотивов: с одной стороны, это мотив разобщённости языков, мотив стремления объединить, воссоединить всё человечество, мотив поиска этого общего пути; с другой же стороны, мотив исключительности, то есть, появляется незаурядная личность, владеющая некими таинственными знаниями, способная разрешить глобальное непонимание.

Обязательной проблемой, которая возникает в произведениях, затрагивающих сюжет, связанный с образом переводчика и процессом перевода, является проблема «непонимания». Современные писатели предлагают несколько вариантов разрешения проблемы «непонимания»: от абсолютной невозможности разрешения данной проблемы (у Мих. Шишкина) до полного приятия иного сознания и растворения в чужой культуре (у И. Ефимова). Для Мих. Шишкина проблема «непонимания» тесно связана с ложью, господствующей на земле, и носит неразрешимый характер: утрачена вера в человеческую правду, а вместе с ней и в самого человека, понять которого уже невозможно.

А. Битов также говорит о невозможности понимания иного языка, иного сознания, иного человека. Такая попытка понимания изначально обречена на провал, поскольку познающий будет вкладывать в процесс понимания новый смысл, пропуская через свой личный опыт.

Е. Чижов в проблеме глобального «непонимания» делает акцент на том, что для человека, сформированного одной культурой, ценности, традиции, привычки другой остаются инородными, искусственно вживлёнными в сознание, и даже ведущими к гибели.

Для Л. Улицкой непонимание связано, прежде всего, с тем, что человек, выбрав ложный путь, пошёл против бога. По мнению писательницы, преодоление непонимания возможно лишь в том случае, когда человек посвящает свою жизнь служению во благо человечества, устанавливая диалог не только между представителями разных национальностей и вероисповеданий, но и между людьми, придерживающихся разных политических, идеологических, мировоззренческих взглядов.

Д. Рубина видит выход из ситуации разобщённости языков в обращении к языку искусства, понятному человеку любой национальности, к метафорам мировой культуры и общим сюжетам, нашедшим своё отражение в литературах разных народов.

Для И. Ефимова процесс понимания человека другой культуры напрямую связан с познанием самого себя. Писатель утверждает, что понять другого человека можно ценой отречения от своих убеждений, полностью растворившись в его языке, культуре, переродившись и приняв его национальные ценности.

3. В произведениях, обращённых к теме перевода, современные писатели используют два понятия – переводчик и толмач. Переводчик – это профессия, в обязанности которой входит установления диалога между людьми разных национальностей путём перевода с одного языка на другой. При осмыслении понятия переводчика внимание писателей акцентируется на лингвистических знаниях и профессионализм героя. При осмыслении понятия толмач авторы, вкладывая разный смысл, сходятся в одном: толмач всегда чувствующая, рефлексирующая личность, для которой владение иностранными языками отходит на второй план. Основное различие между понятиями переводчик и толмач заключается в том, что переводчик преодолевает проблему «непонимания» в условиях иноязычия, а толмач в условиях разноязычия, когда непонимание может возникнуть между представителями одной культуры и даже внутри одного

человека. С помощью этих двух типов героев осуществляется два варианта коммуникации с другим человеком и с окружающим миром. По-разному интерпретируя роль переводчика, писатели создают своего уникального героя, что позволяет судить об этом образе, как об одном из самых продуктивных в литературе XXI века.

В отечественной литературе по-разному интерпретируется не только роль переводчика в современном обществе, о чём мы уже говорили выше. Авторы также по-разному трактуют и понятие процесс перевода как такового.

Проанализировав в данной главе произведения Д. Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра», Е. Чижова «Перевод с подстрочника», И. Ефимова «Новгородский толмач», и А. Битова «Преподаватель симметрии», мы пришли к следующим выводам:

Во-первых, в современной отечественной литературе процесс перевода понимается не только как преодоление языкового барьера между представителями различных культур, но и как разрушение социальных, политических, идеологических, психологических границ. Процесс перевода, в широком смысле, – это путь к пониманию другого человека и даже самого себя.

Во-вторых, в повести Д. Рубиной перевод – это путь проникновения в испанскую культуру, формирования образа Испании и её народа без знания испанского языка. Перевод – это приобщение себя к множеству национальных культур, с помощью обращения к сюжетам и образам мировой литературы, к феноменам искусства.

В-третьих, в романах Е. Чижова и И. Ефимова перевод выполняет сюжетообразующую и композиционную функцию. В «Переводе с подстрочника» перевод и укоренение в культуре Коштырбастана имеют тесную связь. Сюжет романа построен таким образом, что до тех пор, пока восточная культура остаётся для переводчика чужой, а личность поэта, чьи стихи он переводит, – незнакомой, то и перевод получается дословный, с

подстрочника, с опорой на ранее сделанные переводы, результатом такого процесса становятся фрагментарные, обрывочные тексты, по стилю сближающиеся с разговорной речи. Когда же переводчик адаптируется в культурной среде восточного народа и вживается в роль поэта, то и работа над переводом превращается в творческий процесс, в финале которого рождаются художественные стихотворные произведения с использованием широкого спектра средств выразительности. В романе «Новгородский толмач» с помощью перевода и выбора определённого языка воспроизводится та или иная новгородская действительность, в зависимости от адресата послания. В романе Е. Чижова процесс перевода – это способ познания человека другой национальности, культуры. Для И. Ефимова процесс перевода – это способ познания самого себя, путь к самому себе. В обоих произведениях основой композиции является процесс перевода. В романе Е. Чижова композиционно разделён на 3 части, каждой из которой соответствует свой этап перевода. Роман И. Ефимова каждая глава включает в себя три письма, переведённых на определённый язык, в зависимости от того, кому адресовано письмо, и какая сторона жизни героя освещается в послании.

В-четвёртых, в романе А. Битова с помощью процесса перевода создаётся литературная игра, понимаемый не только как преодоление языковых границ, но и как единственный способ понять другого человека и самого себя.

В-пятых, основной особенностью произведений, затрагивающих образ переводчика и тему перевода, является наличие вставных конструкций (писем, дневников, художественных текстов, надписей на открытках, афиш, юридических документов и т.д.), которые помогают обозначить проблема многообразия жизни, которое выражается в пересечении судеб, столкновении различных мировоззрений, и, безусловно, мирное сосуществование различных культур на земле.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. Битов А. Преподаватель симметрии. Роман. М.: Фортуна ЭЛ, 2008. 408 с.
2. Водолазкин Е.Г. Лавр. Роман. М.: Астрель, 2012. 442 с.
3. Гиголашвили М. Толмач. Роман. СПб.: Лимбус Пресс, 2003.
4. Ефимов И.М. Новгородский толмач: Роман // Звезда. 2003. № 10; № 11. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/efimov_igor/novgorodskiy_tolmach.html
5. Короленко В.Г. Без языка // Короленко В.Г. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. М.: Правда, 1971. С. 5-146.
6. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. М.-Л.: изд-во АН СССР, 1959.
7. Поляков Ю. Козленок в молоке. М.: Астрель, 2005. 365 с.
8. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977-1979.
9. Рубина Д. Последний кабан из лесов Понтеведра. СПб.: Симпозиум, 2000. 317с.
10. Терехов Б. В. Переводчик «Переводчика». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/book/terehov_boris/perevodchik_perevodchika.html
11. Трифонов Ю.М. Все московские повести: сборник. М.: Астрель, 2012. 800 с.
12. Трускиновская Д.М. Переводчик со всех языков: повесть // Если. 2011. № 9.
13. Улицкая Л. Даниэль Штайн, переводчик. М.: ЭКСМО, 2007. 528 с.
14. Чернобровкин А. Толмач // Были древних русичей. Сборник рассказов. 2001. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/RUFANT/CHERNOBROWKIN/byli.txt

15. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1974-1982.
16. Чижов Е. Перевод с подстрочника: роман. М.: АСТ, 2013. 508 с.
17. Шишкин М.П. Венерин волос: роман /Михаил Шишкин. М.: Вагриус, 2005. 480 с.
18. Шишкин М.П. Взятие Измаила: роман. М.: Вагриус, 2007. 432 с.
19. Шувалов А. Переводчик. М.: Астрель. 2009. 320 с.
20. Ян В.Г. Батый. М.: Эксмо. 2007. 522 с.
21. Ян В.Г. Чингисхан. М.: Эксмо. 2007. 352 с.
22. Ян В.Г. К последнему морю. М.: Эксмо. 2007. 320 с.

Научная литература

23. Аванесова Г.А., Бабакова В.Г., Быкова Э.В. и др. Морфология культуры. Структура и динамика. М., 1994. 344 с.
24. Айрапетов, Г.Э. Проблемы межкультурной коммуникации [Электронный ресурс] // Пятигорский государственный лингвистический университет. Пятигорск, [Б. г.]. Режим доступа: http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Read. - 27.01.18.
25. Алексеева, И.С. Введение в переводоведение. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 352 с.
26. Алексеев П.В., Алексеева А.А. «Запад – Россия – Восток» в системе духовных координат русской культуры XIX века // Диалог культур: поэтика локального текста. Горно-Алтайск, 2012. С. 72-76.
27. Англистика в миниатюрах: диалог культур и времен. СПб.: изд-во СПбГУ, 2017. 272 с.
28. Аникин А.А. Образ врача в русской классике. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.portal-slovo.ru
29. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация. М.: Издательский дом «Академия», 2003. 128 с.

30. Артановский С. Историческое единство человечества и взаимное влияние культур: философско-методологический анализ современных зарубежных концепций. М.: Знание, 1967. 316 с.
31. Арутюнов С.А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие. М.: 1989. 247 с.
32. Архангельская А.В. Время древнерусское и современное в романе Е. Водолазкина «Лавр» // Научная конференция «Ломоносовские чтения» и международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Севастополь, 2013. Т. 1. С. 113-114.
33. Багно В.Е. «Дар особенный»: художественный перевод в истории русской культуры. М.: НЛО, 2016. 360 с.
34. Бархударов Л.С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. М.: Международные отношения, 1975. 240 с.
35. Батищев Г.С. Диалогизм или полифонизм // М.М. Бахтин как философ: Сб.статей. М.: Наука, 1992. С. 123-141.
36. Баткин Л.М. Диалогичность итальянского Возрождения // Советское искусствознание. 1977. Вып. 2. С.68-90.
37. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит., 1972. 470 с.
38. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
39. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 504 с.
40. Бахтин, М. М. Заметки 1961 г. // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Русские словари. 1996. 732 с
41. Бахтин М. М.Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М. М. Бахтин. М.: Лабиринт, 2000. 640 с.

42. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
43. Безрукавая М.В. Романы М. Шишкина: авторская модель мира // Фундаментальные исследования. 2014. № 11-6. С. 1408-1411.
44. Беляева И.А. Генезис русского классического романа («Божественная Комедия» Данте и «Фауст» Гете как истоки жанра). Ч. I. М.: МГПУ, 2011. 280 с.
45. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. СПб.: Паритет, 2007. 320 с.
46. Беньямин В. Задача переводчика. Предисловие к переводу “Парижских картин” Бодлера / Перев. с нем. Е. Павлова // Комментарии. М.; Спб., 1997, вып. 11.– С. 65–82.
47. Бермус Е.В. Образ чиновника в повести А.М. Ремизова «Неуемный бубен» // Грехнёвские чтения. Вып.4. Нижний Новгород: Издатель Ю.А. Николаев, 2007. С. 120–125.
48. Библер В.С. Культура. Диалог культур (Опыт определения) // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 31–42.
49. Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура. М.: Прогресс, 1991. 176 с.
50. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. М.: Политиздат, 1991. 412 с.
51. Библер В.С., Ахутин А.В. Диалог культур // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2010. Т. 1. С. 659-661.
52. Битов А.Г. Пятое измерение: На границе времени и пространства. М., 2002. С. 330-331.
53. Богданова Ю.З. О диалоге культур и некоторых проблемах художественного перевода // Гуманитарные научные исследования. 2016. № 2 [Электронный ресурс]. URL: http://human.snauka.ru/2016/02/14136 (дата обращения: 11.04.2018).

54. Богуславская С.М. Диалог в трудах М.М. Бахтина // Вестник ОГУ. 2011. № 7. (126) / июль. С. 17-23
55. Большакова А.Ю. Время и временщики в мирах Юрия Полякова // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2009. № 5. Филология. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/5/Bolshakova/
56. Бочаров С.Г Характеры и обстоятельства // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 312-451.
57. Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. 632 с.
58. Буева Л.П. Человек: деятельность и общение. М.: Мысль, 1978. 216 с.
59. Булавка Л.А., Бузгалин А.В. М.М. Бахтин: диалектика диалога versus метафизика постмодернизма // Вопросы философии. 2000. №7. С. 119-131.
60. Бурцева Е.А. Литературный герой как основная примета литературной эпохи // Филологические науки в России и за рубежом: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, ноябрь 2013 г.). СПб.: Реноме, 2013. С. 1-6.
61. Бычков Д.М. Агиографические способы воплощения образа главного героя в романе Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» // Литературный персонаж как форма воплощения авторских интенций. Астрахань: изд-во АГУ, 2009. С. 211-219.
62. Валеева Н.Г. Перевод – языковое посредничество, способ межкультурной и межъязыковой коммуникации [Электронный ресурс] // Бюро переводов TR Publish. М., 1996. Режим доступа: http://www.trpub.ru/valeeva-perevod-kommu.
63. Вежбицкая, А. Язык и культура. Познание. М.: Русские словари, 1996. 416 с.
64. Вежлян Е. Присвоение истории // Новый мир. 2013. № 11. С. 11.

65. Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика. СПб.: Университетская книга, 2011. 687 с.
66. Винокур Г.О. Культура языка. М.: Федерация, 1929. 336 с.
67. Влахов С. Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения, 1980. 342 с.
68. Волкова Е. «Целеустремлённость поисков (О творчестве В. Каверина) // Новый мир. 1967. № 9. С. 231-238
69. Вострякова Ю.В. Проблемы познания в диалоговом пространстве современной культуры // Философско-методологические проблемы науки и техники. Самара: СамИИТ, 1998. С. 78-81.
70. Гаганова-Гранатова А. «Не хлебом единым» Владимира Дудинцева: опыт «профессиональной драмы» или феномен упущенных возможностей? // Российский писатель. [Электронный ресурс], Режим доступа: http://www.rospisatel.ru/granatova-dudinzev.htm
71. Гачев Г. Национальные образы мира. М.: Сов. писатель, 1988. 488 с.
72. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977. 704 с.
73. Гинзбург Л. О литературном герое. Л.: Сов. писатель, 1979. 223 с.
74. Глухова О.П. Средства и способы выражения субъективной модальности в текстовом пространстве Ю. Полякова. Дис. … канд. филол. наук. Кемерово, 2010. 170 с.
75. Гончаренко С. Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Тетради переводчика. М.: изд-во ИМО, 1999. Вып. 24. С. 107-122.
76. Грехнёв В.А. Словесный образ и литературное произведение. Нижний Новгород: Нижегородский гуманитарный центр, 1997. 200 с.
77. Гришаева Л.И. Введение в межкультурную коммуникацию. М.: Издательский центр «Академия», 2006. 336 с.
78. Грушевицкая Т.Г. Основы межкультурной коммуникации. М.: ЮНИТИ-ДИАНА, 2003. 352 с.

79. Гулиус, Н. С. Художественная мистификация как прием текстопорождения в русской прозе 1980-1990-х гг. (А. Битов, М. Харитонов, Ю. Буйда): автореф. дис.. канд. филол. наук: 10.01.01 -Томск, 2006. 26 с.
80. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры // Гуревич А.Я. Избранные труды. Средневековый мир. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2016. С. 17-262.
81. Гуревич П.С. Философия культуры. М.: АО «Аспект-Пресс», 1995. 314 с.
82. Гуторов А.М. Литературный персонаж и проблемы его анализа // Принципы анализа литературного произведения. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. С. 72-82.
83. Данилевский Н.Я. Россия и Европа: Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. Изд. 6. СПб.: Изд-во «Глаголъ», 1995. 557 с.
84. Деррида Ж. Вокруг вавилонских башен. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://wwh.nsys.by:8101/klinamen/fila11.html
85. Деррида Ж. «Жить в языке»: Архитектура и философия. Интервью Евы Майер с Жаком Деррида // Родник. Рига. 1992. № 1.
86. Диалог культур: Материалы науч. конференции «Випперовские чтения-1992». Вып.25. Гос. музей изобр. Искусств им. А.С. Пушкина, М., 1994. – 224 с.
87. Диалог культур: Национальное и инонациональное в литературе. Элиста: Изд-во Калмыц. ун-та, 2013. 182 с.
88. Диалог культур: Национальное и инонациональное в литературе. Элиста: Изд-во Калмыц. ун-та, 2014. 182 с.
89. Диалог культур: Поэтика локального текста. Материалы IV Международной научной конференции /под редакцией П.В. Алексеева. Горно-Алтайск: изд-во Горно-Алтайск. ун-та, 2014. 338 с.

90. Диалог культур: Поэтика локального текста. Материалы IV Международной научной конференции /под редакцией П.В. Алексеева. В 2 т. Горно-Алтайск: изд-во Горно-Алтайск. ун-та, 2016.
91. Добин Е. Сюжет и действительность; Искусство детали. Л.: Сов. писатель, 1981. 432 с.
92. Митаев А. Интервью с Игорем Ефимовым (Женева, 23 апреля 2003 г.). [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.igor-efimov.com/interview/index.html, свободный. Яз. рус.
93. Елисеев Н. Тертуллиан и грешники. Шишкин М. Венерин волос. Роман. – «Знамя», 2005. № 4-6 // Новый мир. 2005. № 9. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/9/elis13.html, свободный. Яз. рус.
94. Ермоленко С.И. Зачем Печорин ездил в Персию? // Филологический класс. 2007. № 17. С. 41-48.
95. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л.: Наука, 1978. 424 с.
96. Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе. Л.: Наука, 1982. 560 с.
97. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. 4. Л.: Наука, 1979. 493 с.
98. Жукова И.Н., Лебедько М.Г., Прошина З.Г., Юзефович Н.Г. Словарь терминов межкультурной коммуникации. М. : Флинта : Наука, 2013. 632 с.
99. Журавский А.В. Христианство и ислам. Социокультурные проблемы диалога. М.: Наука, 1990. 128 с.
100. Заболоцкий Н.А. Заметки переводчика // Молодая гвардия. 1956. № 3. С. 197-198.
101. Зинченко В.Г. Межкультурная коммуникация. От системного подхода к синергетической парадигме. М.: Флинта, 2008. 224 с.

102. Иванова С.Ю. К вопросу об этнокультурном взаимодействии // Северный Кавказ в условиях глобализации. Ростов-на-Дону, 2001. С. 140-144.
103. Иконникова Н.К. Современные западные концепции межкультурной коммуникации (модели индивидуального поведения в ситуациях контакта культур). Дис. … канд. социол. наук. М., 1996. 211 с.
104. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва: Интрада. 1998. 255 с.
105. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 253 с.
106. Ильинский П. Легенда о Вавилоне. СПб.: изд. Гиперион, 2007. 448 с.
107. Ильяева И.А. Межкультурные коммуникации в современном мире. Белгород: Изд-во БелГТАСМ, 2001. 159 с.
108. Ионин Л.Г. Социология культуры. М.: Издательская корпорация «Логос», 1998. 280 с.
109. Каган М.С. Мир общения: проблема межсубъектных отношений. М.: Политиздат, 1988. 319 с.
110. Каган М.С. Общение в диалоге // Искусство в кино. 1985. № 8. С.74-80.
111. Каган М.С. Философия культуры. СПб.: изд.: Петрополис, 1996. 416 с.
112. Казакова О. В. Особенности художественного перевода. Ростов-на-Дону.: Феникс, 2006. 160 с.
113. Клюканов И.Э. Динамика межкультурного общения. Системно-семиотическое исследование. Тверь, 1998. 99 с.
114. Ковалев С.И. Основные вопросы происхождения христианства. М.-Л.: Наука, 1964. 258 с.
115. Кононенко Б. И. Основы культурологии. М.: ИНФРА-М, 2002. 208 с.

116. Константинова Н.В. К вопросу о специфике образа чиновника-переписчика в произведениях Н.В. Гоголя // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 12 (42) 2014, часть 3. С. 94-97.
117. Кочетков В. В. Психология межкультурных различий. М.: ПЕР СЭ, 2002. 416с.
118. Красневская З.Я. Правда в переводе: этюды о работе переводчика с английского. М.: Изд-во деловой и учеб. лит., 2007. 200 с.
119. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник Московского университета. Сер.9. Филология. 1995. № 1. С. 97-124.
120. Крупчанов Л.М. Теория литературы. М.: ФЛИНТА: Наука, 2012. 360 с.
121. Крывелёв И.А. Библия: историко-критический анализ. М.: Политиздат, 1982. 255 с.
122. Кузнецов И.В. «Даниэль Штайн» Л. Улицкой в русской литературной традиции // Русская словесность. 2008. № 6. С. 38-42.
123. Кузьмина Н.А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены культуры и языка в интертекстуальной интерпретации: монография. Омск: Изд-во Ом. гос. ун-та, 2009. 228 с.
124. Куненков Б. А. Переводчики и толмачи Посольского приказа во второй четверти XVII в.: функции, численность, порядок приема. 2012. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mkonf.iriran.ru/papers.php?id=50
125. Куренова Н. А. Диалог культур в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Современные наукоемкие технологии. 2007. № 6. — URL: http://www.rae.ru/snt/?section=content&op=show_artide&artide_id=2384
126. Лапшин А.Г. Международное сотрудничество в области гуманитарного образования: перспектива кросс-культурной грамотности // Кросс-культурный диалог: компаративные исследования в педагогике и психологии. Владимир, 1999. С. 45 - 50.

127. Ларионова Е. Заимствования как фундаментальный языковой приём в прозе Рубиной. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://siba-ese.unisalento.it/index.php/linguelinguaggi/article/viewFile/12640/11251
128. Ларченко С.Г. Межкультурное взаимодействие в историческом процессе. Новосибирск: Наука, 1991. 174 с.
129. Лашова С.Н. Принцип пазла: язык и хронотоп в прозе М. Шишкина // Вестник Пермского университета. Серия «Российская и зарубежная филология». 2010. Вып. 6 (12). С. 186-190.
130. Леви-Стросс К. Раса и история // Леви-Стросс К. Путь масок. М., Республика, 2000. С. 323 – 356.
131. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Зинатне, 1990. 512 с.
132. Леонтович О. А. Введение в межкультурную коммуникацию. М.: Гнозис, 2007. 368 с.
133. Леонтович О. А. Русские и американцы: парадоксы межкультурного общения. Волгоград: Перемена, 2003. 398 с.
134. Лилли И. Образ лекаря в «Станционном смотрителе» // Болдинские чтения. Нижний Новгород: изд-во «Вектор- ТиС», 2008. С. 349-357.
135. Лихачев Д.С. Заветное. М.: Издательский, образовательный и культурный центр «Детство. Отрочество. Юность», 2006. 271 с.
136. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства XVIII – нач. XIX в. СПб.: Искусство, 1994. 398 с.
137. Лотман Ю.М. Из комментариев к «Путешествию из Петербурга в Москву» // Лотман Ю.М. О русской литературе: Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы. СПб.: «Искусство-СПБ», 1997. С. 239-249.
138. Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: «Александра», 1992. Т. 1. С. 110-121.

139. Лотман ЮМ. О русской литературе классического периода. Вводные замечания // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб.: Искусство-СПБ, 1997. С. 594 – 605.
140. Лыткина О.И. Концептосоставляющие «Америки» в рассказе В.Г. Короленко «Без языка» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2011. № 6 (2). С.384.
141. Маглий А.Д. Жанровое своеобразие романа Е. Водолазкина «Лавр» // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2015. № 1. С. 177-186.
142. Мандельштам О. Э. Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987. 319 с.
143. Мартьянова С.А. Слово как творение Души: сказ в романе И.С. Шмелева «Няня из Москвы» // Проблемы исторической поэтики. 2005. № 7. С. 585-595.
144. Матвеева М.В. Диалог культур в произведении В.В. Набокова «Подвиг» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 3. С.60-64.
145. Межуев В.М. Культура и история. М.: Политиздат, 1977. 199 с.
146. Михайлов А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. СПб.: Издательский дом Санкт-Петербургского государственного университета, 2006. 560 с.
147. Михайлов А.В. Обратный перевод: Рус. и зап.-европ. культура: проблемы взаимосвязей. М.: Языки русской культуры, 2000. 852 с.
148. Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М.: Наука, 1989. 232 с.
149. Мотеюнайте И.В. Слово как способ преодоления времени в романах Михаила Шишкина и Евгения Водолазкина // Знаковые имена современной русской литературы: Михаил Шишкин. Краков: Scriptum, 2017. С. 227-238.

150. Мухаметшина Р.Ф. Русская литература в контексте диалога культур. Казань: Печать-Сервис-21 век, 2012. 246 с.
151. Недзвецкий В.А. История русского романа XIX века. Неклассические формы. М.: Издательство Московского университета, 2011. 152 с.
152. Николаичева С.С. «Дневниковый фрагмент» в структуре художественного произведения (на материале русской литературы 30-70-х гг. XIX века). Автореферат дис. … канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2014. 23 с.
153. Никонова Н.Е. В.А. Жуковский и немецкий мир. Автореферат диссертации … докт. филол. наук. Томск, 2013. 45 с.
154. Никонова Н.Е. Подстрочник поэтического текста: история, типология и роль в межкультурной коммуникации // Сибирский филологический журнал. 2008. № 1. С. 179-189.
155. Новикова Е. Г. Проблематика перевода в программе деконструкции Жака Деррида // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 3 (35). С. 179–188.
156. Оболенская Ю.Л. Переводы русской классической литературы в Испании и латинской Америке и проблемы культурного и языкового посредничества // Научные доклады МГУ. 1996. Вып.1. С.266-278.
157. Оболенская Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М.: Высшая школа, 2006. 335 с.
158. Опарина Е.О. Гамбье И. Искаженный образ переводчика? Gambier y. Le traducteurdéfiguré? // ACTA UNIV. WRATISLAVIENSIS. – WROCłAW, 2012. N 59: ROMANICA. P. 13-24 // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 6: Языкознание. Реферативный журнал. 2013. № 4. С. 78-80.
159. Оробий С.П. «Вавилонская башня» Михаила Шишкина: опыт модернизации русской прозы. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2011. 161 с.

160. Осьмухина О.Ю. «Набоков как воля и представление...»: набоковский реминисцентный слой в российской прозе последних лет // Мир науки, культуры, образования. 2009. № 2 (14). С. 49-52.
161. Паксина Е.Б. Концепция диалога в работах М. Бахтина и В. Библера // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1-2. Режим доступа: http://science-education.ru/ru/article/view?id=19949 (дата обращения: 07.08.2018).
162. Персикова Т.Н. Межкультурная коммуникация и корпоративная культура. М.: Логос, 2007. 224 с.
163. Померанц Г., Миркина З. Спор цивилизаций и диалог культур (Лекции и статьи нулевых годов). М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. 504 с.
164. Померанц Г.С. «Столкновение или диалог культур?» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://pomeranz-mirkina.com/wp-content/uploads/2014/02/Stolknoveniye_ili_dialog_kultur_PDF.pdf
165. Потебня А. А. Мысль и язык. М.: Лабиринт, 2007. 256 с.
166. Разумовская В.А. «Евгений Онегин» как центр переводческой аттракции: к вопросу о неисчерпаемости художественного оригинала // Материалы конференции «CongresoInternacional “Investigacionescomparadasruso-español as: aspectosteóricos y metodológicos”». (Granada, 7–9 deseptiembrede 2011). Granada: Jizo, 2011. С. 584–589.
167. Разумовская В.А. Многоязычие «сильных» текстов литературы: продолжение строительства Вавилонской башни // Концепт и культура: диалоговое пространство культуры: языковая личность. Текст. Дискурс. Сборник статей. VI международная научная конференция *(Кемерово – Ялта, 25–27 сентября 2016 г.)*. С. 287-293.
168. Рогов В.А., Рогов В.В.. Древнерусская правовая терминология в отношении к теории права. (Очерки IX – середины XVII вв.). М.: МГИУ. 2006. 269 с.

169. Рудакова С. В. Диалог культур и времен в лирике Е. А. Боратынского / С. В. Рудакова // Књижевност, култура, фолклор. Питања славистике. XVI међународни конгрес слависта. XVI Международный съезд славистов. XVIe Congrès international des slavistes. Београд 20–27. VIII 2018. Тезе и резимеи: У два тома. Т.2. Београд: Издавачи Међународни комитет слависта. Савез славистичких друштава Србије, 2018. С. 290.
170. Рудикова Н. А. Образы Парижа в русской и французской литературах конца XVIII – середины XIX вв.: диалог культур. Автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 2011. 24 с.
171. Серго Ю.Н. О некоторых аспектах темы перевода в современной русской литературе // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2008. Вып. 1. С. 73-80.
172. Серго Ю.Н. Постмодернистский диалог культур: Образ Испании в романе Д. Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра» // Филологический класс. 2007. № 17. С. 49-53.
173. Сибгатуллина В.Ф. Проблема диалога культур в отечественном литературоведении // Язык и репрезентация культурных кодов. VII Всероссийская с международным участием научная конференция молодых ученых (Самара,19 мая 2017 г.). Материалы и доклады. Часть I. Самара: изд-во «Инсома-пресс», 2017. С. 73-77.
174. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2007. 608 с.
175. Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. 417 с.
176. Скрябин К. И. «Без мечтаний научная мысль обречена на застой, без этого замечательного качества немыслим прогресс ни в науке, ни в технике, ни в искусстве, ни в литературе» // Техника-молодежи. 1962. №12. С.10-11.

177. Созина Е.К. Трансценденталии русской литературы // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 1 (2). С. 273-278.
178. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 122.
179. Сухих С.И. Историческая поэтика А.Н. Веселовского. Из лекций по истории русского литературоведения. Нижний Новгород: КиТиздат, 2001. 120 с.
180. Сухих С.И. Методология литературоведения: комплексный и системный методы анализа литературы // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012.№ 6-1. С. 298-303.
181. Тайлор Э. Первобытная культура. М., Политиздат. 1989. 572 с.
182. Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко М.: Академия, 2004.
183. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. М.: Изд-во МГУ, 2004. 352 с.
184. Тер-Минасова С.Г. Война и мир языков и культур: вопросы теории и практики. М.: АСТ; Астрель; Хранитель, 2007. 286 с.
185. Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. М.: Сов. писатель, 1960. 501 с.
186. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.
187. Фесенко Э.Я. Русская литература XIX века в поисках героя. М.: Академический проект, 2013. 653 с.
188. Фрумкин К. От клише к трагедии: миф о «героическом энтузиазме» ученых в зеркале литературы //Литературный и общественно-политический журнал «Нева». 2007. №3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/neva/2007/3/fr13.html
189. Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высш. школа, 1999. 400 с.

190. Ханенко О.С., Бедрикова М.Л. Особенности эпистолярного жанра в современной исторической прозе (произведение И.Ефимова «Новгородский толмач») // Традиционные национально-культурные и духовные ценности как фундамент инновационного развития России. Магнитогорск: МГТУ им. Г.И. Носова, 2016. № 2 (10). С. 67-69.
191. Хило Е.С. Жизнетворчество как основа межкультурного диалога: П. Целан – переводчик поэзии С.А. Есенина // Сибирский филологический журнал. 2014. № 1. С. 160-164.
192. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. М., СПб., 1997. 310 с.
193. Чуковский К. И. Искусство перевода. М.: Академия, 1936. 228 с.
194. Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 3: Высокое искусство; Из англо-американских тетрадей / Сост. Е. Чуковской и П. Крючкова. 2-е изд., электронное, испр. и дополн. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. 640 с.
195. Шарыпина Т.А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX-XX вв. Нижний Новгород: изд-во ННГУ, 1995. 114 с.
196. Шафранская Э.Ф. Мифопоэтика иноэтнокультурного текста в русской прозе XX – XXI вв. Дис. … докт. филол. наук. М., 2008. 396 с.
197. Швейцер А. Упадок и возрождение культуры. М.: изд.: Прометей. 1993. 512 с.
198. Швец Т.П. Смысл заглавия романа Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» // Литература и культура в контексте христианства. Образы, символы, лики России. Ульяновск, 2008. Ч. 2. С. 111-117.
199. Шпенглер О. Закат Европы: в 2 т. М.: Мысль. 1998. 663 с.
200. Щедровицкий Д. В. Пророчества Книги Даниила. 597 год до н. э. – 2240 год н. э. М.: Оклик, 2010. 280 с.

201. Эпштейн М. о значении детали в структуре образа (“Переписчики” у Гоголя и Достоевского) // Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 134-145.
202. Эпштейн М. Фигура повтора: философ Николай Федоров и его литературный прототипы // Вопросы литературы. 2000. № 6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/voplit/2000/6/epsht.html (Дата обращения: 16.12.2018).
203. Юхнова И.С. «Чужая» рукопись в структуре художественного произведения (А.С. Пушкин, А. Погорельский, А.Ф. Вельтман) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (2). С. 352-356.
204. Юхнова И.С. Диалог культур в «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтова // Мир русского слова. 2014. № 3. С. 60-65.
205. Юхнова И.С. Образ переводчика и проблема межкультурной коммуникации в современной отечественной литературе // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2015. № 2-2. С. 309-313.
206. Юхнова И.С. Странствия героев как основа рассказа В.Г. Короленко «Без языка» // Традиции в русской литературе. Нижний Новгород: Мининский университет, 2014. С. 107-111.
207. Юхнова И.С. Толмач и переводчик в современной литературе // Вестник Владимирского Государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. 2015. № 3 (7). С. 57-64.
208. Якимова Л.П. Семантико-поэтическая роль «вставных фрагментов» в произведениях Леонида Леонова // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2008. Т.7. №2. С. 112-122.

209. Яусс Х. К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии. 1994. № 12. С.97-107.
210. Яценко, Е. Восток и запад: взаимодействие культур // Культура в современном мире: опыт, проблемы, решения. М., 1999. Вып. 1. С. 32-37.

Словари, справочники, энциклопедии

211. Литературный энциклопедический словарь / Под общей ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987.
212. Мифы народов мира: в 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1980.
213. Новейший философский словарь. Минск.: Книжный Дом. 2003. 1280 с.
214. Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2003.
215. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М.: Просвещение,1974. 509 с.
216. Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Эксперимент. изд-е. Вып. 3. Ч. 2. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009. 520 с.
217. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Пер. с английского А. Е. Майкалара. М.: КРОНПРЕСС, 1996. 656 с.